



فنا المسرح

الجزء الأول

تأليف : أوديت أصدارت
ترجمة : الدكتور سامية أحمد أسعد

فن الحسرة

(الجزء الأول)

نشر هذا الكتاب بالاشتراك

مع

مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر

القاهرة - نيويورك

يونية سنة ١٩٧٠

فن الحسرة

(الجزء الأول)

تأليف
أوديت أصلان

ترجمة
الدكتورة سامية أحمد أسعد

الناشر
مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ شارع محمد فريد - القاهرة

هذه الترجمة مرخص بها ، وقد قامت مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر
بشراء حق الترجمة من صاحب هذا الحق .

This is an authorized translation of L'ART DU THEATRE by
Odette Aslan . Copyright 1963 by Editions Seghers , Paris .

المشتركون في هذا الكتاب

المؤلفة :

أوديت اصلان : ولدت بباريس عام ١٩٢٦ . ظهرت ميولها الفنية من سن السابعة ، حصلت على شهادة إتمام التعليم الثانوى ثم التحقت بالكونسرفتوار لدراسة الفن الدرامى . تتلمذت على كبار أساتذة الدراما فى فرنسا . امتد نشاطها إلى التمثيل الإذاعى بجانب التمثيل المسرحى ، فعملت مومسين مع الفرقة الدائمة للإذاعة المغربية . قضت سبعة أعوام فى خدمة مسرح الأمم " Théâtre des Nations " . من أعمالها الأدبية المتصلة بالمسرح Anthologie de Vingt Pièces . وترجمة كتاب Les Collines et le Vent للشاعر الفنزويلى جوزيه رامون مدينا ، وبحث عن الشاعر والفيلسوف الهندى طاغور .

المترجمة :

الدكتورة سامية أحمد أسعد : مدرسة اللغة الفرنسية بكلية الآداب جامعة القاهرة . تخرجت فى قسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب جامعة القاهرة سنة ١٩٥٦ وحصلت على درجة الماجستير فى الأدب الفرنسى من نفس الكلية سنة ١٩٦١ . درست فى السوربون وحصلت على درجة الدكتوراه من كلية الآداب جامعة القاهرة سنة ١٩٦٥ . قامت بترجمة مسرحية أليركامى «سوء تفاهم» ، ويونسكو « الجوع والعطش » وقصيدة السالاراجون . لها عدة مقالات نشرت فى مجلة « الفكر المعاصر » ومجلة « المجلة » ومجلة « المسرح والسينما » .

مصمم الغلاف : الغلاف بريشة الفنان حسين يكار .

محتويات الكتاب

صفحة	تبيينه
١	مقدمة ، بقلم أوديت أصلان
٢٣	تعريف المسرح ، جالياته ، أخلاقياته
٢٥	أفلاطون (القرن الرابع قبل الميلاد) لتنف الشاعر من الجمهورية
٢٩	آباء الكتيبة
	فصوص : ترويلان ، القديس
	كليدون السكندري (٣٧) ، القديس
	سيريل (٣٣) ، القديس أوجستان (٣٤)
	القديس يوحنا كريزوستوم (٣٤)
٣٧	القديس توماس
٣٨	المسرح مصدر للتعليم
٤٠	وصف عظمة النفوس البرية
	اتهمت دائما بالوقاحة أولئك الذين
٤٢	يديئون المسرح
٤٤	المسرح بوله الأهواء
٤٥	دفاع عن المسرح
٥٦	مقدمة « طرطوف »
٦٣	المسرح مدرسة للرقية
٦٥	رد على نيكول
	ويل لكم يا من تضحكون ، لأنكم
٦٧	سوف تبكون
٧١	ماذا تنتظر من المسرح المأساوي ؟
٧٤	رسالة إلى دالومبير عن المسرح
٧٧	رسالة إلى جان جاك روسو
٧٩	موهبة ويلهلم مايستر المسرحية
	بهاراتا (قبل الميلاد)
	هروفيثا (القرن المائث)
	موتاني (القرن السادس عشر)
	باسكال (القرن السابع عشر)
	جوست فانت فونديل
١٦٦٩	مولير
١٦٦٧	نيكول
١٦٦٧	راسين
١٦٩٤	بوسويه
١٦٨٨	لابرومير
١٧٥٨	جان جاك روسو
١٧٥٩	دالومبير
١٧٧٧	جيوته

١٧٧٥	رسالة متدلة من سقوط مسرحية	يومارشيه
٨٠	حلاق أشيلية وتقددها	شيدر
١٧٩٥	المرح باعتبار مؤسسة	
٨٢	اخلاقية	
١٨١٨	البطل الأساوى يكفر عن الخطيئة	شونهادور
٨٦	الأولى	
٨٩	حول ريفي وبين هادم آثار مهذب	كازيمير يونجور
٩٣	مقدمة « ماري تودور »	فيكتور هيجو
٩٣	مقدمة « روى بلاس »	
٩٩	لفتح المسرح المقيد	دوماس الابن
١٠٢	الضحك	برجسون
١٠٦	من أجل مسرح شعبي	رومان رولون
١١٠	مقدمة « المسرحيات المضحكة »	جورج برنارد شو
١١٢	رسالة عن موضوعات الدراما	جوركي
١١٥	المسرح يشبه القديس	آلان
١١٨	عادة عن المسرح	ف. جاريما لوركا
١٢٠	لغز المسرح بحيرى	ف. مورياك
١٢٣	مقدمة « الخدمات »	جون جينييه
١٢٥	المسرح الشعبي	ج. - كوبرو
١٢٧	في سرير فولبون	ج. - ل. بارو
١٣٠	ميتافيزيقا المأساة	جورج لوكا كس
١٣٧	دخول الجمهور	جان دوات
١٣٤	ميودويون في المسرح	مورفون لوبسك
١٣٧	قصص ل. : ساشا جيتزى	المسرح والمجتمع
	فالتين كاتيف (١٣٨) تيوف (١٣٨)	
	مايرهولد (١٣٩) لرتور آدموف (١٤٠)	
	يونسكو (١٤٣)	

صفحة			
١٤٤	• • •	هاوى المسرح	١٩٣٩ ميرياميه توشار
١٤٥	• • •	أقوال عن المسرح	١٩٥٢ لوى جوفيه
١٤٧	• • •	مقالات عن المسرح	فيليب كالان (كوميونوفيتش)
		ماروه (١٤٨)، بازان الأكبر (١٤٩)	استشهادات لـ : زمامى (١٤٨) ،
		برى (١٥٠)، القيرى (١٥١)	
		فولتير (١٥١)، كاترين دى	
		روسى (١٥٢) ، ناليوف (١٥٢)	
		جوجول (١٥٢)، نوديه (١٥٣)	
		دوحاميل (١٥٤)، آرتو (١٥٥)	
		جورج أمادو (١٥٦)	
		فنون الشعر ، أقوال المؤلفين	
١٥٧	• • •	تمهيد لـ « Sainetes »	رامون دى لا كروز
١٥٨	• • •	مبحث فى فن الشعر	أرسطو (القرن الرابع قبل الميلاد)
	• • •	أستوفانثس (القرن الرابع قبل الميلاد)	أستوفانثس (القرن الرابع قبل الميلاد)
	• • •	ديونيزيوس ،	
١٦٢	• • •	يوريليس	
١٦٧	• • •	فن الشعر	هوراس (القرن الأول قبل الميلاد)
١٦٩	• • •	المأساة	سيزار سكاليجر (القرن السادس عشر)
١٧٠	• • •	حرية شعراء الملهاة	جان جريفان (القرن السادس عشر)
١٧٢	• • •	حوار	ليون دى سومى ١٥٦٥
١٧٦	• • •	فن المأساة	جان دى لا تاي ١٥٧٣
١٧٨	• • •	دفاع عن الشعر	سير فيليب سيدنى ١٥٩٥
		المسرح الإسمائى فى القرن السادس	ميجيل دى سرفنتس ١٦٠٥
١٨٠	• • •	عشر	
١٨٢	• • •	الفن المسرحى الجديد	لوبي دى فيجا ١٦٠٩
١٩٢	• • •	لتسخر من القواعد	١٦٢٤ ترضو دى مولينا
١٩٤	• • •	خطاب عن الوحدات الثلاث	١٦٥٧ مينرا كورتى
		مقدمة عن « سينما » (٩٤) عن	

صفحة

« اندروميد » (١٩٧) وعن « ميليت » (١٩٨)

١٩٩	مقدمة « المتحد لقنات المضحكات »	١٦٦٠	موليير
٢٠٢	مبحث فن الشعر اؤلفه أرسطو .		جان راسين
٢٠٥	مقدمة « بريشيس » . . .	١٦٧٠	
٢٠٨	مقدمة « يازيد » . . .	١٦٧٦	
٢٠٩	فن الشعر	١٦٧٤	بوالوه
٢١٣	تمارة فن المسرح . . .	١٦٥٧	دوينياك
	جزيرة الحكمة (٢١٨) الأقسام غير المتحفظة (٢١٩) المنفرد القرنى (٢٢٠)	١٧١٥	مارغوه
٢٢٠	فارسامون	١٧٣٧	كارلوجوفونى
٢٢١	مذكرات		
٢٢٣	حديث عن المسأسة . . .	١٧٣٥	فولتير
٢٢٦	من أجل « الميلودراما » . .	١٧٦٦	جان جاك روسو
٢٢٨	المعبرية للمساوية . . .	١٧٦٦	ليسينج
٢٢٩	من الأفضل أن تقلد شكسبير .	١٧٥٩	
٢٣٠	الفرنسيون والوحدات الثلاث .	١٧٦٨	
٢٣٢	تكمس الملاهة الوسط الاجتماعى	١٧٧٤	جاكوب ميكال ريهوف
٢٣٤	المسرح المطبوع	١٧٧٤	جان فرنسوا مارموتيل
٢٣٦	من أجل الملاهة المبكية أرضها	١٧٧٤	أوليفر جولدميث
٢٣٨	الناقذ	١٧٧٩	شيريدان
٢٤١	من أجل القدر لما الجدية . .	١٧٨٢	بومارشيه
٢٤٤	عن استخدام الكورس فى المسأسة	١٨٠٣	فريدريك شيلر
٢٤٦	الشاعر المسرحى والتاريخ . .	١٨٣٥	جورج شتر
٢٤٨	مقدمة « شارل الماشر » . .	١٧٨٩	مارى جوزيف دى شينيه
٢٥٢	راسين وشكسبير	١٨٢٣	ستندال
٢٦٢	مقدمة « مرامويل » . . .	١٨٢٧	فيكتور هيغو
٢٦٧	عن النظم المسرحية . . .	١٨٢٩	ألفريد دى فينى
٢٧٠	« سهرة ضائعة » . . .	١٨٤٠	ألفريد دى موسىه

صفحة		
٢٨٣	عن المأساة	١٨٣٨
٢٧٧	العرض الأول « لهرنانى » . . .	تيوفيل جوتييه
٢٨٠	خواطر أخيرة عن الميلودراما . .	جبلير دى بيكسييكور ١٨٤٧
٢٨٣	التاريخ يخلف لنا بعض الوقائع	ألكسندر دوماس الأب ١٨٣٤
٢٨٥	المسرح فى الهند	ويلسون ١٨٢٧
٢٨٧	الدراما الصقلية	آدم ميكيفيتش ١٨٤٣
٢٩٠	محنة المؤلف المسرحى	دوماس الابن ١٨٥٩
٢٩١	الدراما الفرنسية والدراما الألمانية	هنريك إبسن ١٨٥٠
٢٩٣	الأوبرا	
٢٩٥	مولد المأساة	فريدريش ويلهلم نيتشه ١٨٧٠
٣٠٧	مشروع للعرض على المجلس البلدى	هنرى — فرنسوا يك ١٨٨٢
٣٠٨	كيف كتبت « الغربان »	
٣١٠	المأساوية اليومية	موريس ميتزل ١٨٩٦
٣٠٤	مقدمة « مدموازيل جولى » . . .	يوهان — أوجست ستريندبرج ١٨٨٨
٣٢٢	رسائل	تشييكوف ١٨٩١
٣٢٥	المستقبلية	مارينى ١٩١١
٣٢٩	مسرح ، سينما ، ومستقبلية . .	فلاديمير مايا كوفسكى ١٩١٣
٣٣٣	باريس ، مركز لفن مسرحى . . .	هنرى سزيفيه لينورمون ١٩١١
٣٣٣	لقد نددت بمساوىء الحسلم	
٣٣٦	البطل التعبيرى	م . جرافيه ١٩٥٧
٣٤٠	المسرح	فراز كامكا ١٩١٥
٣٤٣	هل أصبح المسرح شيئاً قديماً ؟	كاريل كايك ١٩٢٣
٣٤٥	لغز المسرح	أونيل ١٩٢٤
٣٤٧	طريقة كتابة المسرحية الجيدة . .	ج . ب . شو ١٩٣٧
٣٥٠	خلاصة الإسبانية	١٩٣٠
٣٥١	من أجل إصلاح المسرح	وليم بتريينس ١٩٢٣

٢٥٣	كيف كتبت الشخصيات الست ؟	١٩٢٥	لويجي يراندلو
٣٥٤	مشهد من دست شخصيات تبحث عن مؤلف		
٣٥٩	من أجل فن مسرحي جديد	١٩٢٣	فرمان جيميه
٣٦٢	الممثل الفني الحى	١٩٢١	آدولف آيسا
٣٦٤	هندما يراد الوصول في ميدان المسرح	١٩٢٧	تريستان برنارد
٣٦٦	ما كان يقوله ابى لوسيان جيتري		آل جيتري
٣٦٧	المذهب التأثيرى		
٣٦٩	الفهم فى المسرح	١٩٣٧	جان جيروود
٣٧٠	الممثل يلهم المؤلف	١٩٤٧	
٣٧٢	مذكرة عن المسرح	١٩٣٠	ارمان سالاكرو
٣٧٦	مقدمة « عرسان برج ايل »	١٩٢٨	جان كوكو
٣٧٩	المسرح والفن	١٩٤٥	لوى جوفيه
٣٨١	الفن المسرحى	١٩٣٧	فيكتيفسكى
٣٨٣	اطار خشبة المسرح وطرده الكلمة	١٩٥٧	أوكيزى
٣٨٣	من المسرح		
٣٨٧	مذكرات عن المسرح	١٩٥٠	موتزلون
٣٩٠	حديث عن « مدموازيل جاير »	١٩٤٩	جيلد رود
٣٩٢	الكتابة كانت حياى	١٩٥٢	
٣٩٣	أحاديث أوستوند	١٩٥١	
٣٩٥	حديث وهمى		تينيسى وليامز
٣٩٨	الدراما الشعرية	١٩٥٢	إليوت
٤٠١	لماذا اشتغلت بالمسرح ؟	١٩٥٩	ألبر كامى
٤٠١	« حالة الحصار »		
٤٠١	« البادلون »		
٤٠٤	محاضرة عن الفن المسرحى	١٩٢٥	جان بول سارتز

صفحة			
۴۰۶	• • •	حديث مع أ. كويلر	۱۹۶۰
۴۰۹	• • •	مأساة الكلام	۱۹۵۸
۴۱۵	• • • • •	أحاديث	۱۹۶۰
۴۱۷	• • •	الفن المسرحي والأدب	۱۹۵۹
۴۲۰	• • •	الأعمال الشاهدة على عصرنا	۱۹۴۶
		جان فيلار	

استشهادات لـ : هانز ساكس (۴۲۲) ، جورج فاركوار (۴۲۲) مدام دي
 سيفينييه (۴۲۳) كارلوجوتزي (۴۲۴) ، بنجامان كونستون (۴۲۴) أونوريه دي
 بلزاك (۴۲۵) هيكتور برليوز (۴۲۶) أوجين لاييش (۴۲۷) هنري ميلاك (۴۲۸)
 جورج كورتلين (۴۲۹) ، أميل فاير (۴۳۰) ثورتون وايلدر (۴۳۲) ، ماكس
 فريش (۴۳۴) .

تنبیه

من يرغب في دراسة فن الخلق المسرحي ، أو التمثيل ، أو الإخراج ، أو الديكور ، يجد بصموبة « البيليوغرافيا » للرجوة والوثائق المطلوبة - ذلك أن بعض هذه الوثائق قد نعد ، والبعض الآخر مبعثر ولم يترجم بعد . ليس في استطاعة هذه « الانتولوجيا » أن تفيّر إلى كل المدارس الموجودة ، ولكنها تمكّن ، دون تحيز الاتجاهات الرئيسية ، وفقاً للأزمنة ، والبلدان ، والشخصيات . وتجمع لأول مرة باللغة الفرنسية ، نظريات رجال المسرح في العالم بأمره ، منذ المصور القديمة حتى أيامنا هذه ، وذلك في مختلف الميادين التي يمارس فيها الفن المسرحي .

سيجد القارئ إذن ، في الفصل الأول من هذا الكتاب ، نصوصاً تميل إلى تعريف المسرح ، وموقف مختلف المجتمعات منه ، ابتداء من هجيات آباء الكنيسة حتى سعة الفهم الحالية .

ويذكر الفصل الثاني « المقاييس » التي فرضت على المؤلفين المسرحيين ، ومجموع « فنون الشعر » (Arts Poétiques) ، « قواعد البناء التقنيدي » والمنشورات التي اعتبرت ثورية في حينها ، مثل « مقدمة كرامويل »^(١) (Manifeste du futurisme) ، أو « منشور المستقبلية »^(٢)

ويختص الفصل الثالث بالمثلين ، والتكنيك الصوتي والجسدي للممثل بصفة خاصة ، كما أنه يمرض قضية الإحساس ابتداء من « تناقض » ديبرو . أما بعض الاستشهادات للأخوذة عن التكنيك الشرقي فتساعد القارئ على تعميق الأفكار الحديثة عن « مسافية » للممثل بالنسبة للدور الذي يؤديه .

(١) فيكتور هيجو .

(٢) مارييتي .

ويذكر الفصل الرابع ، عن الإخراج والمهارة للمرحجة ، ما يمكن فهمه دون الالتجاء إلى للراجع التصويرية الدقيقة أو المصطلحات المقدمة . ومن المميز أن غالبية نصوص الفصل الثاني (تفوق تكنيك الكتابة) وتتناق بالماضى ، بينما تتناول نصوص الفصل الأخير (عهد المخرج) بالفترة المعاصرة بصفة خاصة .

والنصوص مرتبة ترتيباً زمنياً داخل كل من هذه الفصول الأربعة ، وغالباً ما يراعى الترتيب الزمني تاريخ نشر النص المذكور) ، حيث اختلط مؤلفون من مختلف الجنسيات . هذا وقد اختيرت الاستشهادات الأجنبية لا لخصائص إقليمية وإنما لرجوعها إلى ناحية عامة للمسرح . وفي نهاية كل من هذه الفصول الأربعة استشهدات قصيرة تعالج موضوع الفصل السابق ذاته ، ولكن على مستوى أكثر طرافة ، بل وفكاهة .

أهمية كل نص لا تتناسب ضرورة مع شهرة مؤلفه . لقد أردنا أن نستشهد فقط - من بين كتابات كل مؤلف - بالفقرة أو الفقرات التي تقترح حلاً لمشكلة لم يعالجها مؤلف في « اتولوجيتنا » .

لقد مثلنا كل عصر من العصور الكبرى للمسرح بعدد متساو من النصوص ، ونقلنا بعض الأقوال غير الباشرة بالنسبة لكبار الكتاب الكلاسيكيين - أمثال اسكيلوس وسوفوكليس - الذين لم يخلقوا أى بحث عن فهم - وموجزا ليس وقفا على الأسماء اللامعة فحسب وإنما أفسحنا فيه المجال لبعض الصناعات المغموزين الذين ساهموا في تشييد البنيان العام .

وحذفنا من هذا المؤلف بقدر الإمكان ، النصوص المسرحية عن المسرح ، و « المذكرات » الشخصية جداً ، والإشارة إلى أمثلة معينة للإخراج أو إلى أدوار لا تنتمى إلى « الريدتوار » العالمى . لقد بحثنا ، على العكس ، عما يمكن اعتباره نصوصاً أساسية : أى الفنون الشعرية ، والمقدمات التي ذكرها

«المعلقون»، والأعمال النظرية لقادة المدارس الرئيسية .. وفضلنا ، على النقد الخارجى ، جدال رجال المسرح حول مهنتهم .؛ وأقوالهم فيها . النبذات الخاصة بحياة كل مؤلف توضح روح اتجاهاته الشخصية وتحدد مكانه من « الحركة الجماعية » التى انتهى إليها .. وهكذا تتشابه خواتم تاريخ المسرح ، خلال مؤلف غير تاريخى .

وأخيراً ، بدا لنا أنه من الأهمية بمكان أن ندرج في هذه «الاستولوجيا» بعض النصوص التى كثيراً ما ذكرها مؤرخو المسرح :والتي لم تكن لها أية ترجمة فرنسية .

وإننا لنعبر عن امتناننا لكل من ساعدنا في مختلف أنحاء العالم على ترجمة وجمع الوثائق اللازمة .

؛ الناشر

مقدمة بقلم المؤلفة

المسرح، أكثر من الفنون المنفردة المستقلة، يتطلب من منفذيه مهارة مباشرة، فكل عرض معركة يجب الانتصار فيها. لكن الحكم يتغير، والأوامر تتلون، وما من صاحب نظرية استطاع أن يفخر أبداً بأنه اكتشف الوصفة العالمية للنجاح. لقد تنابت الصيغ المختلفة، وفتحت التجارب آفاقاً لم يحسن استغلالها دائماً. ومن المفيد أن نبث في أعمال الماضي، عن بعض العناصر الثابتة التي يمكن أن تشكل المتطلبات الحديثة.

هذا الكتاب تذكرة بالنظريات الرئيسية التي عبر عنها كتاب المسرح جورجالي على مر الأزمنة. يناقض بعض هذه النظريات البعض الآخر أو يكمله، كما أنها تقرر الصعوبات وتقدم الحلول، ليس من شأننا أن نحكم عليها، لكن علينا أن نقدم للقارئ منتخبات منها لها دلالتها، حتى يتسنى له أن يتابع تقدم الأفكار الثابتة، ويلحظ وقتية بعض التجديدات. ووضع الآراء المناهضة العنيفة ذاته جنباً إلى جنب سيخلق الموضوعية النهائية لهذه «الأنتولوجيا».

«فن المسرح» عنوان مبهم لأنه واسع للغاية، ويوسع القارئ أن يتساءل بأي فعل بطول تنوى الإحاطة، في مجلد واحد، بنواحي فن يشغل على عدة فنون أخرى، ويحاول دائماً أن يهرب من التعريف البسيط.

يقول أتيين سوريو: ينبغي أن يتناول البحث في المسرح، على الأقل، وعلى التوالي، العناصر الآتية: للؤلؤف، والعالم المسرحي، والشخصيات، واللسان، والفضاء المسرحي، والديكور، وعرض الموضوع والحركة، والمواقف والمخافة، وفن التمثيل، والمتفرج، والمصنفات المسرحية: اللون، والمسايو، والدرامي، والكوميدي، وأخيراً التأليفات التالية: المسرح والفن، المسرح والموسيقى، المسرح والرقص، ليختم بما هو على هامش للمسرح: الاستعراضات المختلفة، وألعاب السيرك، والعراس النخ... «جون أن ينسى التداخل مع الفنون الأخرى، وفن السينما الحديث بصفة خاصة».

هذه القائمة الطويلة تخففه إلى حد ما . منذ كر غالبية مراكز الاهتمام هذه ، لكننا سنجمعها منطقياً في أربعة فصول .

— هدف المسرح وأخلاقياته .

— بناء المسرحية .

— فن الأداء .

— الإخراج .

في ذهننا يؤلف كل واحد من هذه الفصول كلا ، ويرسم مجموعها منحنية لتطور المسرح الغربي منذ خمسة وعشرين قرناً . كان ثامناً علينا ، لكن نكون أماناً عاماً ، أن نملك نقاط هذا للنحن خلال الأزمنة . في العالم . مع الأسف معلوماتنا عن بعض العصور البعيدة موجزة جداً . لم يكن للفنانين فيما مضى لا الميل ولا إمكانية شرح فنيهم والتعليق عليه . إن شكري متحفظ . وسوف نكليس يكاد يكون صامتاً . ونحن مضطرون إلى الرجوع ، لا إلى رجال مسرح يكتبون عن مهنتهم ، ولكن إلى مؤرخين لا إلمام لهم في معظم الأحيان بمادة المسرح بالرغم من عامهم الواسع وحسن نيتهم . لذا نعتقد أن الأقوال يفرضها عدم الفهم أن لم يكن التحيز ، ولا سيما أن للمعلقين على التمثيليات كانوا ، بقدر طويلاً ، أدباء يهتمون أساساً بالشكل المكتوب للفن المسرحي (بقاعدة الوحدات الثلاث مثلاً) ، أكثر من اهتمامهم بالمشاكل الفنية . مما يخل بتوازن بحثنا لمصالح النظريات الأدبية وعلى حساب التكنيك . منذ عبيد « الفرج » اسلمت خاصة ، ازدهر لون من الأدب موضوعه « ممارسة » للمسرح . لكن هذا الازدهار ذاته ، خطير ، وأنا لنخفي أن فضل فيه — فكثير من المؤلفين المسبيين يطلقون الفنان للتصريحات التدريبية ، وكثير من المممين يسلمون ، لمن لا إلمام لهم ، مفاتيح عالم الوم للزعومة .

لقد عملنا جاهدين على جمع النقاط الأكثر إيجابية لنجنى تطور المسرح
والأفكار الرئيسية ، وحركات التمرد ، والتجارب التي جعلت المسرح يقدم
من زمن إلى زمن ، مدرسة إلى مدرسة ، حتى اتخذ شكله الحالي .

جوهر المسرح

ما هو المسرح وما هو هدفه ؟ حتى يخضع لكل هذا القدم ، ويثير كل
هذه للرافعات ، وكل هذه الأسئلة ؟

الكل يحاول أن يجد تعريفاً له ، وما من تعريف يعد ثابتاً . ان هذا
التعريف أو ذاك يذكر حسب الرأي للراد الدطاع عنه ، وتستخدم هذه التعاريف
الشخصية للنحازة كألوية للدعاية . لكن لم هذه الحاجة الدائمة إلى تصحيح
أو استكمال شرح كلمة يمكن أن تندرج للمرة الأولى والأخيرة في القاموس ،
دون أن تكون باستمرار موضعاً للتشويه أو الآراء المقبولة قبل التحقيق ؟

كان التألف التام يسود الجماعات الدينية عندما كان الرهبان يقيمون أولى
الاحتفالات المسرحية ، وعندما كان الشعب اليوناني كله يحضر الاحتفالات
القومية بديونيوس (Dionysies) ، وعندما كانت بلدية أوتان وبورج
وقالوين تنظم بالاشتراك مع جميع السكان ، تمثيليات من آلام المسيح (Passion)
تستمر عدة أيام . لم يخطر على بال أحد آنذاك أن يتساءل عن ماهية المسرح
لأنه كان تمبيراً تلقائياً واضحاً تبنته السلطات المدنية والدينية ، وفرضاً
مفرحاً في حياة كل شخص ، لكن المسرح كان قد هجر مهده ليدخل الحياة
الدينية ، والممثل كان قد انفصل عن الناسك ، والتمثيليات المضحكة الخفئة
كانت قد اختلطت بالتمثيليات الدينية .

يروى رابليه أنه رأى ، خلال عرض تمثيلية عن آلام المسيح في سان
ميكسان ، الممثلين والمتفرجين يخضمون فجأة لغواية مثيرة للرجب بحيث لم
يوجد ملاك أو رجل أو شيطان لا يريد أن يرتكب الإثم ، ترك Le Porticole

النسخة التي كانت معه ونزل القديس ميخائيل وخرج الشياطين من جهم وأخذوا هؤلاء النسوة المساكين ، حتى ابليس انفلت عياره .

إزاء هذا التطرف (وحتى قبله) غضبت الكنيسة على القور. سيقول ساشا جيتري ساخرا فيما بعد « المسرح نفأ عن الكنيسة ، ولن تغفر له الكنيسة ذلك أبداً » . في الواقع ، إذا كان المسرح قد اعتبر ، منذ أقدم العصور ، وضعا قائما ، بأن مهنة التمثيل — أو بالأحرى التهريج — قد شابهها العار والاستذال . لقد كن اليونانيون الإجلال لثنائهم ، حتى أن بعضهم أصبح سفيرا . لكن كان على الممثلين في روما أن يحتفظوا بحلوهم من الأب إلى الابن ، ولاضطرام إلى أن يكونوا أداة للتسلية والتهريج ، أصبحوا منبوذين ومستبعدين في المجتمع ، ولا النساء لم يكن ليمسطن أن يصعدن إلى خشبة المسرح ، كان على الرجال أن يؤدوا أدوارهن ، فيما بعد ، وشبهت الممثلات اللواتي قبلن بالفوانى ، وخلال خمسة عشر قرنا ، عدد الرقباء ، والقادة ، وفاحصو الضمائر في أوروبا ، الأوامر ، والمراسيم البابوية ، بل والاضطهادات ، ضد مهنة اعتبروها شائنة وخطرة على الأخلاق العامة . حتى في القرن السابع عشر الفرنسي ، حيث كان لويس الرابع عشر يحمي الفنون ، وحيث كان للمسرح لاصلة له مطلقا بتعابير « أوتيل دي بورجونى » الطائشة في القرن السابع ، لم يتلق موليير الأسمار التي يتناولها للشرف على الموت . وإذا كان عظماء هذا العالم ، ابتداء من فيرون حتى مدام دي بومبادور قد تلهوا بالتمثيل ، لمتعتهم الخاصة ، فقد قاوم ، على عكس ذلك ، ممثلون مثل تالما وأودرين ليكوفريز الهم الذي كان يفرض عليهم طيلة حياتهم ، وقبلوا الخرم من حقوقهم المدنية وحقهم في الدفن ؛ بدلا من التخلي عن مهنتهم أو الارتداد عنها ساعة موتهم .

بينما ينقل إلينا سرفنتس أنه تم في اسبانيا دفن للؤلأ للممثل الكبير ثوب دي رويدا (Lope de Rueda) في خورس كاتدرائية قرطبة إجلالا

تفضائله . فضلاً عن أن للسرّح امتدح كثيراً في أوروبا في بعض المصورين .
كتب مدام دى ستال مثلاً : « أقبل لك اتى أهرب من عالم الواقع إلى عالم
الخيال . وأنى أمثل للأساسة ؟ إذا مثلت « فيدر » (Phédro) فعليك
أن تحضر إلى جنيف لترى ذلك . انها لطريقة جديدة لتكريم الأسداة .
وفي معمة حملة روسيا ، وبينما الكرملين يحترق ، وجد نابليون عام ١٨١٢
الوقت الكافي لإملاء القانون الذى حكم الكوميدي « فرانسيز » حتى
القرن العشرين .

وشيثاً فشيئاً ، وبالرغم من بعض الانفجارات — مثل فورة أوكتاف
ميربو (Octave Mirbeau) التى لم تأت في حينها واتى ادعت عام ١٨٨٠ أن
هنة التمثيل مهينة — سترى للممثل يستعيد حقوقه المدنية وتقدير مواطنيه ،
بل وينعم عليه بالدرجات الرفيعة والأوسمة ، وستتمنى أكثر العائلات تحفظاً
مستقبل النجوم لأبنائها .

نستطيع إذن أن نتساءل عن طبيعة هذه للهنة التى تخضع لكل هذه
التقلبات ، وعن جوهر للسرّح وهدفه . ان للسرّح — تلك للسادة للنبوذة
تارة والمحمودة تارة أخرى ، التى تخلصت من عدااء الكنيسة ولا تزال
محرومة من الطابع الدينى ، تلك الوسيلة للثأية للاتصال بالبشر وإقناعهم —
يجد نفسه أمام سؤال جديد ذى حدين : أبهى دوره الاجتماعى ، أيتقيد
أم لا بلواء سياسى ، أيصبح أداة للنظريات الدولية ؟ ان للماركسين يرون
فيه وسيلة لحشد جماهير شعبية كبيرة ، بينما كان الجمهور البورجوازى يفضل
أن يقضيه في صالونات يدور الحديث فيها عن الحب . لنضف إلى ذلك أن
للؤلئين عليهم أن يلبوا الرغبات التجارية للمستغلين الذين يفضلون النجاح
اليسير على البحث والمخاطرة .

يود البعض أن يعالج للسرّح قضايا الساعة بشجاعة أكثر ، وأن يجد لغته

ومعناه الخالي ، خاصين بالذكر أنه من الضروري أن ينافس السينما والتلفزيون ويسترد للشاهدين الذين راحوا يهتفون لألهة الإستاد أو أبطال للحمة الكوكبية . لقد اتهم المسرح بالتأخير في تطبيق اكتشافات ، ذاتها ، والعيش على روتين قواعد ترجع إلى خمسين عاما (التقسيم إلى ثلاثة فصول ، الحبكة : الزوج ، والزوجة ، والعشيق) وسيتهم البعض الآخر الجمهور الخامل بعدم القدرة على متابعة أى شئ آخر .

في الواقع ، إذا كان مسرح اليوم لم يولد بعد بالرغم من بعض المحاولات ، وإذا كان قد انفصل جزئيا عن جمهوره الحى ، فربما رجع ذلك إلى ضرورة خلق إيمان جديد ، من كلتا الناحيتين .

الجمهور

ماذا ننتظر بالضبط اليوم عندما ندعى أننا نشاهد عرضا مسرحيا ؟

الدقات الثلاث تدوى . مفتاح جلسة خيال . إشارة الصمت وسط مهمة حشد لا يعلم إذا كان سيمادى أم يرضى . الدخول قد تم عن طريق متبها ذات طبقات من العلاقات التجارية ، والأعصاب أثارها الانتظار والمعدات غير المفيدة . لميئة منظمة من طالبى البقشيش الذين يصفون للسارة ، من طابق إلى آخر ، حتى جوارب الموقف . للره ينتظر شارداً رفع الستار الذى يحجب مكان الاحتفال . هل تطهرنا من مشاغل النهار ؟ هل تركنا عند الباب — مثلما يفعل للسلم عندما يخلع مداسه عند باب الجامع — كل فكرة شخصية ؟ كان بهاراتا يوصى للممثلين الهنود بيده التمثيل بقران للأله ، وكانت الدراما الدينية فى العصور الوسطى امتدادا للقداس . هل حاولنا ، إذا كنا لا وثنيين ولا متدينين تماما ؟ أن نعد أنفسنا بفضل تربيته الشخصية ، فى اللحظة التى أذى فيها جندى الريميسير . إيقاعه النظامى القبيح بدوى الطبل قبل إعلان للنادى : « اصمعو يا قوم ، اصمعو جميعا — ١ »

أما زلنا قادرين على الإنصات ؟ اننا نطلب الكثير من صناع العرض ،
وننتظر منهم أفسكالا جديدة . هل نوليهم بدورنا اهتمامنا كشاهدين ؟
أحاضرون نحن كاية على درجتنا ومستعدون للتبادل الفعال ؟ يعاب على المسرح
الغربي فصله خشبة للمسرح عن المالة وعدم اتحاده مع الجمهور . لكن هذا
الجمهور استعد هو للاتحاد ؟ نحن نستطيع أن نعرف ، بذهابنا إلى «غينبول»
أو إلى مسرح المرائس ، إذا كنا مشاهدين جديرين بهذا الاسم أم لا .
فهذا اللون من التمثيل لا يغفر للمشعزين ولا لالمباين ، ويثبت الآخرين أنهم
لم يتحولوا تماماً إلى آلات .

منذ أن عددنا التخصصات ، قلت العروض التي تصل إلى الجمهور العالمي ،
إذ غالباً ما نختار ، من بين مجموعة للسليات المقدمة إلينا (أوبرا حفلة موسيقية-
«موزيك هول» ، سيرك . . .) «اللون» للفضل لدينا الذي حددناه للعرض
الأولى والأخيرة . وأصحاب الاشتراكات والمتحدثون يستاءون تلقائياً عما يمثل
خارج كنيتهم . من سيعيد إلينا خلود بعض الشخصيات المسرحية الخارقة للعادة ؟
أرل كان ، فاوست ، هاملت ، بيبرو ، ... انكم لتعدون على الأصابع ، أي مؤلف
مؤلف شاعر سيرد إلينا السهرات المدهشة التي ننتظرها ؟

ولأننا لا نعرف بالضبط ما هي الاحتياجات التي على للمسرح أن يرضيها ،
لا نعرف — كنتيجة مباشرة لذلك — في الوقت الحالي ، أي شكل نعطي
للعمل المسرحي .

كيف تبنى المسرحية

كان للقدماء قوانين دقيقة . إذا كنا لم نحفظ بأى أثر المسرح المصرى الذى وجد - حسب قول الأب دريوتون - حوالى خمسة عشر قرناً قبل أسكيلوس . وإذا كان المؤلفون اليونانيون الكلاسيكيون لم يخلفوا لنا نظريات وإنما أمثلة للنسأة والمهابة ، فإن لدينا أقدم وثيقة ، « الناتيا كاسترا » (Le Natya Castra) ، وهو بحث هندى لهاراتا يحتوى على ستة وثلاثين فصلاً تنظم بناء صالات العرض والإخراج ، وإعداد الممثلين - التمثيل الصامت ، والموسيقى ، والغناء ، والغناء الجماعى - وكذا فن الشعر والعروض ، وعلم البيان ، وتقسيم أنواع المسرحيات المكتوبة .

فى الغرب ، وحتى القرن السابع عشر وبعده أفسح « فن الشعر » لأرسطو . وفكرة هذا الأخير عن « المحاكاة » و « تطهير الأهواء » ، المجال لتعليق طويل وجدل حتى ، حسبما كان كتاب المسرح يقبلون أن ينصاعوا له أم لا . وبينما كان شكسبير ومؤلفو عصر اليصابات يطلقون العنان لخيالهم ، كان كورنيل كورنى يحاول التخلص من قاعدة الوحدات الثلاث التى فرضها عليه « الأكاديمية » وكان بواله يكتب :

« فليظل المسرح أهلاً حتى النهاية ، بفضل حدث واحد ، يدور فى مكان واحد ، ويستغرق يوماً واحداً » .

وكان كل مؤلف يدافع عن موقفه فى مقدماته ، ويبدع تعريفاً جديداً للأنوان المسرحية : الهون الملهائى ، والمأساوى والملهائى - المأساوى ، وازدهرت « فنون الشعر » طوال القرنين السادس عشر والسابع عشر القرنى ، على أثر معلومات دوناتوس (Donatus) وسيكاليجر ، لأن فن المسرح فى تلك الفترة كان يعنى : فن التمثيل على المسرح ولأن « فن الشعر » كان يؤلف قواعد التأليف المسرحى .

» تنقسم المسرحية إلى أربعة أقسام : التمهيد ، والعرض ، والعقدة ، والخاتمة . التمهيد هو على حد القول ، مقدمة للمسرحية لا يصح فيها غاطية الجمهور إلا عن شيء خارج الحكمة ، وذلك لمصلحة الشاعر أو المسرحية أو الممثل ، والعرض هو الفصل الأول وبداية المسرحية . والعقدة هي سرد الأحداث وتتابعها ، أو بعبارة أخرى ، الابس . أما الخاتمة فهي تحول الأشياء في نهاية سعيدة ، وقد انجالت معرفة الأحداث للجميع .

نصح دي بيليه (De Bellay) بتقليد النماذج اليونانية . وأشار رونار (Ronsard) ، في مقدمة « القرونسياد » (Franciade) إلى طريقة غريبة — نقلها عنه مؤلفون آخرون — للخلق المسرحي (التفكير في البرهان منذ النهاية) ، في حين ذكر كل من ميريه (Mairet) مقدمة سلفانير (Silvanire) وسكوديري (Scudéry) ، مسرحية الممثلين (Come'die des Comédiens) ضرورة الأسلوب السامي في المأساة :

ونهى الأب جوفنسيه (Le Père Jouveney) مدافعاً عن وجهة نظره — عن كتابة الشعر بالفرنسية لصالح اللغة اللاتينية (١٦٦٨) . ثم أدرك أن احترام قواعد أرسطو وغيرها لا تخلق ضرورة مؤلفين مجيدين ، وبدأ الفرنسيون وعلى رأسهم ديدروه يخفون نير الطاعة . بينما ليسنج ، في أوروبا — حيث كانت القواعد التي تتبع عمياناً على نحو ما — يعمل بكل قواه ، يعمل على التقليل من شأنها .

كتب الكثير شعراً ، لكن قبول المسرح المنتور كان بطيئاً . ان مقدمة — أو بالأحرى منشور — « كرامويل » (لفيكتور هيجو) التي تنادى بتمزج اللوين الجدي والهنزى كانت فضيحة كبرى . بعد ذلك انتشرت الميلودراما ، مدفوعة بروح الرومانسية وانتشر الخيال ، والتحرر . ومن الآن فصاعداً سيجرم كل مؤلف على أن يؤكد أنه لم يتبع أى مذهب ، ولا يدين لأحد بشيء ولا ينبغي أن يفرض عليه أى ضغط .

لكن الكاتب ليس المؤلف الوحيد لمسرحيته .

ان المؤلف يتخيل مسرحية أولى ، ويكتب مسرحية ثانية ، والممثلون يؤدون مسرحية ثالثة والجمهور يسمع إلى مسرحية رابعة .

انها لدعاية ، لكنها أيضاً حقيقة . فطلبا طلب إلى المؤلفين أن ينسجوا مجرد رسم يمكن أن يرثج على الممثلون ، أو يجمعوا أو يغيروا النصوص القديمة ، بل ويقتبسوا النصوص الأجنبية . ان فكرة السرقه لم تكن موجودة . كان على كل مؤلف كبير أن يعطى اقتباساً شخصياً لموضوع تقليدى معروف ، وكان أسلوبه هو الذى يفرض شهرته . ويرجع سيطرة عبقرى مثل راسين لا يمكن تغيير فصله فى نصه إلى أن المسرح بطالب لكل خلق بغذاء جديد وبأسك وثيق للمجهود الجماعى . لذا احتاجت كل فرقة كبيرة إلى مؤلفها ، كل على قياس الآخر ، لذا كانت كل من شكسبير وموليير مؤلفا ورئيس فرقة فى الوقت نفسه ، لذا نفعنا بالحاجة إلى تكييف الأعمال الكلاسيكية الأجنبية حسب ذوق اليوم وذوق المنتج ، ولذا يثير اضطرابنا إلى تمثيل أعمالنا الكلاسيكية ذاتها فى نصوصها الأصلية ضيقاً خفيفاً . ان ضرورة الاحتفاظ با « ليريتوار » القومى ، ومواجهة أعمال للماضى بحكمنا الحالى ، لنعطى لبعض العروض الكلاسيكية طابعا متخفيا جامدا لا يتفق وأكثر الفنون حيوية . ولاننا موزعين بين العمل على إعادة تكوين مؤلف قديم فى عاداته ولغته تاريخيا وبصدق ، ورغبنا فى بعث الحياة فى هذا المؤلف ، نعرض للجمود أو الأخطاء فى تاريخ الأحداث . ان المسرح بوتقة يترك فيها مزيج فورى . وهو يتطلب مشاركة فعلية وجماعية بصفة خاصة من الجميع ، ويعير الرسم الأصل ، بفصل مجموعة من ردود الفعل للتسلسل ، وعن طريق الامتصاص والنضج ، راسبا كياويا يتبلور ليله « البروفة الأخيرة » . ربما لم يعد على المؤلفين أن يخضعوا للقواعد الأدبية ، أو يحترموا سطور الأبيات وتقسيم الحركة التقليدى إلى خمسة فصول ، لكن عليهم أن يخضعوا لمتطلبات الإخراج والتمثيل . لم يعد من الممكن فصل النص عن مجموع العرض . والمؤلف

يعد بنفرد باملاء الأوامر ، بل عليه ، من الآن فصاعداً ، ان ينصاع لأوامر
المخرج ، إلا إذا أصبح هو نفسه مخرجا مثل بيكسيريفور (Pixérécourt)
الذى قال عام ١٨٤٧ :

على المؤلف للمرحى أن يخرج مسرحيته بنفسه (٠٠٠٠) ، إذ لا يمكن أن تكون
المسرحية حسنة الفكرة والبناء والحوار والإعداد والتثيل إلا إذا أشرف عليها
رجل واحد .

لقد اندفع تطور المسرح في النصف الأول من القرن العشرين نحو انفجار
كثير التغير في هيئته . بعد المذهب الرمزي والمسرحية الهادفة جاء المذهب
السيرالي وأتى مؤلفون مثل ستريندبرج وبيرواندلو بشخصيتهم الحرة وعالمهم
الكامن تحت الواقع وأعد برخت مسرحه الملحمي . وهزت الطليعة «البولتار» ،
وأصبح كل شيء ممكنا ، حتى مسرحيات يونسكو وأبيكيث المضادة . وحل
المسرح « الأدبي » محل التدفق الكبير الذي يدعى الآن « بالمسرح الكامل »
الذي كان أسما للمسرح فقط نتيجة لإعطاء النص للسكان الأول . وطالب المخرجون
بالسيناريو بدلا من النص حتى يخلقوا بأنفسهم « مجموعة » مسرحية . وعندما
أُزيلت « الكلمة » من على عرشها لصالح طرق تعبير أخرى ترك المخطوط مكانه
للقطوعة الموسيقية والقيادة المثيرة إلى الإيقاع ، والقوة الصوتية والغنائية
والمكانية في مجموع لا يغلب عليه النص ومن الآن فصاعدا ، ستعتبر فنون
الشعر شيئا عتيقا ، إذ لا يمكن فصل الكتابة المسرحية عن التكنيك .

من أجل المسرح الكامل

جاد علينا الفن المسرحي بنصوص مدهشة (مأساة راسين، وملهاة جيودو)، لكنه خفق العناصر الأخرى المكونة للعرض لفترة ما. لقد تذكروا، بعد ريتشارد فاغنر، أن المسرح فن شامل لا يمكن أن يقتصر دون خطر على الفن المسرحي وحده.

« أن الرقص والموسيقى والفن ثلاث أخوات ولدن مع العالم. وعندما تكونت دائرتهم تهيأت الظروف اللازمة لظهور الفن. هذه الفنون الثلاثة لا تنفصل بطبيعتها. والفصل بينها قد يعنى تحطيم دوائر الفن، لأن الأخوات الثلاث يربطن أجل الحب وأجمل الميل بطريقة رائعة، ولأنهن مرتبطات ارتباطا وثيقا وحيويا بالفكر والمعنى، مما يجعل كل واحدة منهن لا تحيا إلا حياة مستعارة بمعناها الاصطناعي، إذا ما افترقت عن الدائرة وصارت جامدة عديمة الحركة ».

سوف نضطر إلى إهمال بعض العناصر الهامة، في هذه « الأتولوجيا » أولا، بعض النصوص المتعلقة بالموسيقى والتي توجد في « فن الموسيقى ». (L'art de la Musique) الصادر في هذه المجموعة نفسها، ثانيا، النصوص المتعلقة بالرقص، والتمثيل الصامت،... الخ. التي يمكن أن تكون مادة لمؤلف مستقل أكثر ميلا إلى التكنيك. ومع ذلك، سنحاول أن نذكر قوانين أخرى غير قانون الكلمة، في معرض حديثنا عن التمثيل.

الممثلون

يتحدث الممثلون ، والمغنون ، والراقصون ، والموسيقيون عن موهبتهم عن طيب خاطر . ويشعرون أنهم « مختارون » للمسرح حيث عين مكانهم سلفاً . لقد أكد لو كان عام ١٧٧٧ : « من ولد ليصير ممثلاً يتبع هوى موهبته دون استشارة أحد » وقال ممثل ألماني من الجيل التالي لشخص متردد ، (١٧٩٠) : « لأنك تسألني عما إذا كان عليك أن تختار هذه المهنة ، أأكد أُرغب في أن أقول لك لا تختارها » .

إن هذه المهنة تحتوي على قدر من العاطفة الدينية ينكره البعض ويؤكدّه البعض الآخر . أتأخذ بحرفية تصريحات الممثل المأساوي هذا ^(١) الذي ادعى أن الدخول إلى خشبة المسرح يقبه الصعود إلى المذبح ؟ ربما لا . لكن في أداء كل عرض جديدة ورصانة ضرورتان . لقد كتبوا كثيراً عن تناقض ديدروه الخاص بعدم صدق الممثل على خشبة المسرح ، ومهما قلنا الآن لا نفعل أكثر من أن ندعم هذا الرأي أو ننفيه . لكن تلك مسألة شخصية بين الممثل وضميره . أخطر على بالنا أن نسأل رياضياً انتهى من عدو خمسة آلاف متر عن أفكاره الباطنية ؟

في الواقع — حسب تعبير جون لوى باروه — الممثل « رياضى عاطفى » ، عليه أن يلعب مباراة . إن جسمه يتدخل ، وكذا مقاومته إذا ما أراد أن يؤدي دوره حتى الفصل الأخير . عليه أن يدرب نفسه شأنه شأن الملاك وعليه أيضاً أن يعرف كيف يلفظ وينغم جملة إلى نصف طبقة الصوت تقريباً . لقد درس القدماء بالتفصيل تركيب الجهاز الصوتي والتمرينات التي تستطيع أن تحسنه . حتى نيرون كان ينام وفوق صدره ورقة رصاص ليقوى صوته — ومن غير أن

(١) مونت سوللي

يقلدوا الأبحاث العلمية لباتونجالي (Patanjali) الذي درس في القرن الثاني قبل الميلاد التصرف الواقع تحت ظواهر الكلمة — لا يمنع مغنو «البريتوار» في أيامنا هذه في إتقان صوتهم ونفسهم ، ولكن قليلا من الممثلين الراغبين في أداء الأدوار الكلاسيكية يتحكمون في صوتهم العادي بالقوة اللازمة وهي ثلاث ثمانينات .

ان التمرينات العملية تخرج من إطار هذا الكتاب ، لكن تعارف أرسطو كسين الخاصة بالإيقاع ، وخواطير كل من كلوديل وغاليري عن إلقاء الشعر ، قد تفيد القارئ بعض الشيء .

أما عن علم التمثيل بالإشارة والتربية البدنية ، فقد عرفهما تماما الرومان ومثلو «السكوميديا دي لارتي» وفي فرنسا يعودون اليها ببطء تحت تأثير ديكر (Decroux) و .د.ل. بارو ، ومارسيل مارسو (Barrault, Marcel Marceau) ولكننا نرى مدى بعدنا عن الكمال الفني عندما نعاقد فرقة من أوبرا ييكين . لقد احتفظ الشرق بالدقة والمثابرة على التدريب التفصيلي ، يذكر زبلي ممثل «النوه» الياباني في أبحاثه ضرورة التعليم الطويل . وهناك وهما وهناك أقرب إلينا — تألما ولوسيان جيتري اللذان حددا الوقت اللازم لتعلم مهنة التمثيل بعشرين عاما . لكنه سيوجد دائما من بين قليلي الصبر من يذكر على سبيل المثال عبقرات تلقائية وممثلين يمثلون وهم مدفوعون «بالطبيعة» . إن المغنين والراقصين وحدهم هم الذين يوافقون على القيام بتدريب يومي . قالت لا باتي (la Patti) صراحة :

«عندما أبقى يوما بلا عمل أفطن إلى ذلك ، وعندما أبقى يومين بلا عمل يفطن أصدقاؤني إلى ذلك . وعندما أبقى ثلاثة أيام بلا عمل يفطن الجمهور إلى ذلك .

ان فن التمثيل أكثر من الفنون الأخرى ، يهرب من أي تقنين . بأي قياس نحكم عليه . وأي تعليم ننقل إلى الممدين الجدد ؟ كلها أسئلة موضوعة ؛

وكلاهما حالات متنازع عليهما وخلافات بين الرقباء والنقاد . وكيف نحلل فكرة الحضور الواضحة القائمة ، وهي صفة طبيعية على هامش العبقرية والعمل ؟ انه لامتياز شيطاني ذلك الحضور المستقل الذي يفضب المخرجين بالقدر الذي يدخل به عنصرا غريبا بين الشخصية والمتفرج ويثقل به عنصر طبيعي — جسم الممثل — فكرة خيالية ، وبالقدر الذي تضيف به شخصية الممثل الصارخة عنصرا إلى خلق المؤلف . لسنا في الزمن الذي كان يؤب فيه أميل أوجيه (Emile Augier) ممثلا سلبيا للغاية قائلا : سيدي ، انك لتسمى إلى بما لا تضيفه إلى مسرحيتي . اننا لم نلق بالكلام التامض والأخذية ذات الفعل العالي التي كان يلبسها ممثلو المآسي القدامى فحسب ، بل اننا نعود إلى الرغبة القديمة في لباس الممثل قناعا — وهذا « مسافية » سابقة لأوانها — ونحلم باستبداله ، عند الحاجة ، بدمية كليست (Kleist) أو دمية جوردون كريج للممتازة أو — لم لا ؟ آلة الكترونية تخلصت نهائيا من اللباسات الطبيعية والفردية . نحن مستعدون لاستقبال الدمى ، أو الأشياء المتحركة ، أو أى اختراع آلى مستقبلا فعصر التكنيك قد بدأ .

التكنيك — الإخراج

ألوان التكنيك المتعلقة بالفن المسرحي متعددة ، وفي متناول المتخصصين بالذات . سندكر فقط ، في الفصل الأخير من هذا الكتاب ، بعض اللهاكل التي تعرض لها للمهندسون للماريون ، ومهندسو الديكور ، والمخرجون ، في فترات مختلفة . لقد أمكن التغلب على هذه اللهاكل شيئا فشيئا ، حسب تطور الجمهور ، واتساع صالات العرض وللواد الجديدة ... لكن بقي عنصر ثابت : التوازن للهدد في كثير من الأحيان بين التكنيك والمخلق الأدبي . في عام ١٨٢٨ ، كان هاليقي (Halévy) يؤاخذ الإخراج على حجه للمسرحيات . كانت ظروف التمثيل تتغير حسب ما إذا كان للكان مدرجا أو مسرحا مقلدا

على الطريقة الايطالية . كان المؤلفون يخضعون لبعض التقاليد السيئة ، كوضع القاعد على خشبة المسرح لبعض المفاهدين المميزين ، مما كان يعقد دخول الممثلين وخروجهم ، حسب الرغبة . ومع استبدال القناديل بفاز الانارة ، وغاز الانارة بالإضاءة الكهربائية ، تغير الماكياج . وتوزيع الأدوار ، وفكرة الديكور ، أطاح الاهتمام بالدقة التاريخية بالملاص الغاطئة . وتعلم الممثل - النجم والرجسيز والاكسمواريست الخضوع « للخرج » .

قال أنطوان موضحا : « هناك نوعان من الاخراج : هذا الذى وصفته بأنه « تشكىل » (ديكور ، وملابس واكسمواراضاءة) ، وذاك الذى سأدعوه « داخلى » وهو فن مازال مجهولا عندنا ، وقد يكون بالفعل فى العكس فى الأهماق الجوهرية لعمل الفنى وعما فى هذا العمل الفنى من غموض سيكولوجى أو فلسفى ، وذلك بواسطة التحركات التى على الممثل أن يؤتيها ، أين نضع هذا الممثل ، متى وكيف نحركه حتى تصبح هذه التحركات كشفا عن « الغبايا » الغامضة للحركة والكلمات » .

هز كل من « المسرح الحر » (Theatre-Libre) ، و « مسرح الفن » (Theatre-d'Art) لبول فور (Paul Fort) و « مسرح القيوكولومبيه » (le Théâtre Vieux-Colombier) مع جاك كوبو (Jacques Copeau) وحركة « الكارتيل » (Cartel) الفرنسية ، أسس المسرح القديمة . وندد جاك روشيه (Jacques Rouché) بالامسال الذى أودع فيه الفن الغنائى واكتشفت باريس باليه دياجيليف (Diaghilew) الروسى ، وباليه رولف دى ماريه (Rolf de Maré) السويدى ، وكاف الرسامون بالمسرح فى أوروبا ، وبطريقة أقل استعراضا ، كانت أفكار الانجيايزى أ . ج . كريج الاصلاحية والسويسرى أ . آيا ونظريات أنتونان آرتو (d'Antonin Artaud) تسير حثيثا فى طريقها ، بينما التعبيرية تزحف على ألمانيا ، والمستقبلية التى ولدت فى ايطاليا مع مارينتى ، وبرومبولين (Prampolini) ترجع إلى الورا

كان رينهاردت ، ويسكاتور (Piscator) ومايرهولد يقومون باخراج لافت للنظر. وكان معمار صالات العرض يبدو غنيقا غير مرض ، حذف صف الأنوار ، واستبدال الديكور التقليدي بأجهزة ذات طوابق عدة ، وأعيد تنظيم الفضاء المسرحي .

وطيلة فترة الأبحاث هذه ، أنكر عدد من التجارب ، وأهملت بعض الأفكار للتقدمة أو أسئ استعمالها . وأفرط في استخدام الوسائل التكنيكية الجديدة التكيف الصوتي ، والمقاطع المصورة سينمائيا ، والديكور للعروض سينمائيا دون إيجاد أعمال في مستواها .

ربما اثبتت من هذه البوقة ، بعد زوال المهارة غير المفيدة وإعادة التكنيك إلى مكانة الصحيح ، عمل باق جدير بانقباه جمهور اليوم . وربما استطعنا أن نحقق أمنية يسكاتور الذي — بعد أن خلط كل الوسائل الموضوعة تحت تصرفه . الديكور ، الممثلون ، للموسيقى ، والسينما ، والإضاءة — ود أن يكون :

« التمثيل بلاديكور ، ولا أزياء ، ولا ملابس (بديهي أنني عندما أقول)
« بلا ملابس » آتحدث عن الروح لا عن الجسد . لنفهم أخبار الحقيقة حتى مادة وجودنا » .

ذلك أن الفنان يستغرق في تأمل فنه ، عندما يسيطر على أى تكنيك ، ويعود إلى التساؤل عن لغز الحياة ، من خلال هذا العالم الذى يعيد خلقه فكريا .
أوديت أصلان

تعريف المسرح

جمالياته

أخلاقياته

أفلاطون :

أفلاطون (٤٢٧ — ٣٤٧ قبل الميلاد) فيلسوف إغريقى تعلمذ على يدى سقراط ، وأسس أكاديمية أئينا . كان يفضل الحديث بالحوار على التعليم ، ومع ذلك خلف لنا مؤلفات عدة عن مذهبه :

«الجمهورية» (La République) ، «والسياسة» (La Politique) ، «القوانين» (Les Lois) ، «والسكرتون» (Le Criton) ، «... الخ ؛ طالع أفلاطون أصول السلام فى «كراتيل» (Cratyle) والجمال والحب فى «المادة» (Le Banquet) ، و«خلود الروح فى «الفيدون» (Le Phédon) ، وعلم البيان فى «فيدر» (Phédre) ، والميتافيزيقا فى «ثييتيت» (Théétète) . لكنه طاقب الشاعر ونفاه بلا رحمة من «جمهورية» التالية ، متهماً إياه بنشر الفساد وإمارة الأهواء العنيفة عن طريق المأساة والملمهة .

أعتقد أنه يجب ، فى أية دولة تحكمها أو ستحكمها القوانين الجديدة يوماً ، أن تترك التعليم والتسلية اللذين تهيمهما إيانا بنات الأدب تحت تصرف الشاعر ، وأنه يمكن السماح للشعراء بحرية اختيار ما يعجبهم ، بالنسبة للوزن والنغم والكلمات ، ليلقنوه بعد ذلك فى الكورس لشباب ولد عن مواطنين فاضلين ، دون الاهتمام بما إذا كانت هذه الدروس سترشح هذا الشباب للمفضلة أم أم لردئية ؟ القوانين (Les Lois) ، livre II, trad. V. Cousin, 1831)

إلى جلوكين

« سنقول عن الشاعر للقلد إنه يدخل حكماً شيئاً فى نفس كل فرد ، لأنه يرضى فيها ما يخالف الصواب ، ولا يقدر على تمييز الأكبر من الأصغر ، بل إنه ينظر ، على عكس ذلك ، إلى ذات الأشياء على أنها كبيرة تارة وصغيرة تارة ، ولا ينتج إلا أشباحاً ، ويقف على مسافة بعيدة جداً عن الواقع .

— طبعاً

— ومع ذلك ، لم تنهم الشعر بأخطر أضراره بعد أن يكون قادراً بالفعل على إفساد حتى الأناس القاضلين — باستثناء عدد قليل منهم يعد بلا شك أمراً مخيفاً جداً !

— بالتأكيد ، إذا كان له هذا الأثر .

— اسمع ، وخذ مثلاً أفضلنا . عندما نستمع إلى هوميروس أو أى شاعر مأساوى آخر وهو يقلد بطلا يتألم ، ويستسلم فى تأوهات فى مقطع طويل ، أو يغنى ، أو يضرب صدره ، نحس — أنت تعلم ذلك — بالمتعة ، ولا نمانع فى أن نشارك هذا البطل فى عواطفه ، وفى غمرة حماسنا ، نمتدح من حرك فينا مثل هذه الميول إلى أقصى درجة ممكنة ، ونصفه بأنه شاعر مجيد .

— أعرف ذلك ، وأنى لى أن أجبه ؟

— لكنك استطعت أن تلاحظ أنه عندما يلم بنا خطب داخل ، نضع نحتونا فى اتخاذ الموقف المضاد والبقاء فيه ، ونعرف كيف نظل هادئين أقوياء القلب ، لأن ذلك من شيم الرجال ؛ ولأن السلوك الذى كنا نصفق له منذ حين لا يناسب إلا النساء .

— لاحظت ذلك .

— أجميل إذن أن نصفق عند رؤيتنا لرجل لا نريد أن نشبهه — بل وقد نخجل منه — وأن نستمع بهذه المشاهدة ونثنى عليها بدلا من أن نشتمز منها ؟

— لا ، بحق زيوس لا يبدو لى هذا منطقياً .

— بلا شك ، خاصة إذا بحث الأمر من وجهة النظر هذه .

— كيف ؟

— إذا أخذت في اعتبارك أن العنصر النفسى الذى نكبح جماحه فى مصائبنا الخاصة ، ويتعطلش إلى الدموع ، ويرغب فى الارتواء بكثير من التأوهات — وتلك أشياء من طبيعته أن يرغب فيها — هو بالذات ما يعمل الشعراء على إرضائه وتلهيته ، وإذا أخذت فى اعتبارك ، من ناحية أخرى ، أن أفضل العناصر فى ذاتنا — لأن العقل والمادة لم يشكلاه بعد بما فيه الكفاية — يهمل دوره كحارس لهذا العنصر الميال إلى التأوهات ، بحجة أنه مجرد متفرج على مصائب الآخرين ، وأنه لا ينبغي أن يتجمل من مديحه أو الرناء له ، إذا ما سكب شخص آخر يدعى أنه رجل خير الدموع فى وقت غير مناسب ، وأنه يعتقد أن منفعته كسب لا يحتمل أن يمنع عنه باعتقاره للعمل الفنى فى مجموعه . ذلك أنه يتجمل إلى أن قليلا من الناس يتيسر لهم التفكير فى أن ما نحس به بالنسبة لمصائب الآخرين نحس به بالنسبة لمصائبنا نحن ؛ لذا يصعب علينا ، بعد إشباع حسنا بمصائب الآخرين تلك ، أن نكبحه فى مصائبنا .

— ما من شيء أحق من هذا .

— ألا ينطبق ذات البرهان على الضحك ؟ عند ما تستمتع بشدة بمشاهدة ملهاة أو الاستماع إلى حديث مضحك ، فى الحياة الخاصة ، ولا تنفر من هذه الأشياء باعتبارها أشياء دنيا ، فى الوقت الذى نتجمل فيه نفسك من الإضحاك ، ألا تسلك نفس الملوك الذى تتبعه حيال الانفعالات المؤثرة ؟ تستطيع عندئذ أن تشبع رغبتك فى الإضحاك ، تلك الرغبة التى كنت تكتمها بالفعل خوفاً من أن تجر على نفسك سمعة الهزل ، وإذا أعطيتها بعض القوة ، استسلمت لها فى كثير من الأحيان بين خاصتك بحيث تصبح مؤلفاً كوميدياً .

— هذا حق .

— ألا تخلف المحاكاة الشعرية آثاراً مماثلة ، بالنسبة للحب والغضب وأهواء

النفس الأخرى التي تصاحب كل واحد من أفعالنا؟ إنها تغذيها برها لإياها ،
في حين ينبغي أن تجففها ، وتجعلها تحسنا ، على حين يجب أن نحكمها كي
نصبح أفضل وأسعد ، بدلا من أن نصير أرذل وأبأس .

— لا يسمنى إلا أن أقول قولك ...

— عندما تقابل إذن يا جلوكون بعض مقرطى هوميروس الذين يقولون إن
هذا الشاعر علم اليونان ، وانه من الصواب ، عند إدارة الشؤون الإنسانية
أو تعليم ممارستها ، أن تأخذ مؤلفاته في يدنا وندرسها ونحيا وفقا
لتعاليمها ، يجب طبعا أن تحميمهم وتستقبلهم كأصدقاء ورجال على أكبر
قدر ممكن من القضيّة ، وأن تسلم بأن هوميروس أمير الشعر وأول
الشعراء للأساويين ، ولكن يجب أن تعرف كذلك أنه لا ينبغي ، فيما
يتعلق بالشعر ، أن تقبل في المدينة سوى الأناشيد التي تمجد الآلهة وتقرظ
رجال الخير ، وأنت إذا قبلت ، بنت الشعر المحبة للذات ، على عكس ذلك ،
صارت المتعة والألم ملكين على تلك للمدينة ، بدلا من القانون ، ومن
هذا المبدأ للتفق دائما على اعتباره الأفضل ، ألا وهو العقل .

— هذا حق تماما .

— وما دمنا قد أفضينا إلى الحديث عن الشعر مرة أخرى ، فإبنا نذكر
ما يبرر فنيانا لنن تلك طبيعته من دولتنا . « العقل أملى علينا ذلك ، ومع
هذا نصرح بأننا سوف تقبل شعر المحاكاة فرحين ، إذا ما استطاع أن
يثبت لنا بالأدلة القيمة أن له مكانة في أية مدينة حسنة النظام ، لأننا نرى
أثر الشعر الذي له علينا » .

الجمهورية

« La République, » livre X trad. R. Boccon, 1958, Ld. Garnier, Paris.

آباء الكنيسة

ترتوليان :

ترتوليان (١٥٥ — ٢٣٠) عالم لاتين تخصص في اللاهوت
واعشق المسيحية بعد حياة صاخبة ، وكتب أبحاثا في علم
الأخلاق خاصة ، وحرر ما بين ١٩٧ و ٢٠٢ مؤلفة ضد
المسرح « Contre les Spectacles »

يضحى بعض المهرجين البؤساء بشرفهم على هيكل فينوس وباخوس
ويأتون بمحركات وتحركات جسدية خليعة — وهي عار خاص بالمرح
الكوميدي — ؛ البعض يحط من قدر جنسه ، والبعض الآخر يشير إشارات
فاحشة ؛ إن الشيطان هو الذي يلبس الممثلين الأحذية العالية حتى يكذب للمسيح
الذي قال إن ما من أحد يمكنه أن يضيف ذراعا إلى قامته .

الفيثاين أنفسهم هم الذين أوحوا إلى البشر بالميل إلى التمثيل المسرحي
(. . .) أيها الرب الرحيم ، وفر على عبادك الرغبة في المشاركة في لهو في مثل
هذا السوء .

كل هذه العقول الكافرة التي تعمل جاهدة على أن تقدم لكم شيئاً من
المتعة تستمد موضوعاتها من الأفعال غير الشريفة التي تنسبها إلى آلهتكم .

قولوا الى من يضحكم عندما تشاهدون مسرحية مسلية لواحد مثل ليفتولوس
أو هوستيليوس ؟ مهرجكم أم آلهتكم ؟ . .

(« Apologetique » chap. xv

على المسيحي أن يعاف التمثيل ؛ لأنه يخالف التقوى الحقّة ، والعبادة
الصادقة التي ندين بها لله ، والوعد العظيم الذي وعدناه يوم الغطاس بإسكار
الشیطان وأباطيله وأعماله . التمثيل جزء من الوثنية وأباطيل الشيطان التي
ينكرها المسيحيون عند محادهم . هناك سبب آخر علاوة على هذا السبب
الرئيسي — الوثنية — : يأمر الله بالاحتفاظ بهدوء وسلام الروح القدس ،
وهو رؤوف ، رقيق بطبيعته ، وعدم إقلاقه بالغضب وللذات الإجرامية .
كيف يتفق إذن مع التمثيل الذي لا وجود له إلا باضطراب العقل والقلب ؟
لا وجود لمتعة بلاهوى : والهوى يجر التنافس والغضب والثورة ، وتلك
توابع لا تناسب نظامنا . إذا أتى امرؤ بلاهوى ليشاهد تمثيلية ما ، ولم يتأثر بها ،
لن تكون هناك متعة ، وسيقترب هو على الأقل ذنب عدم الفائدة الذي
لا يناسبنا . هناك سبب آخر . فجور المسرح ، حيث تمثل علانية كل الرذائل
التي نخفيها بأكبر قدر من الحرص في الأماكن الأخرى . ومن غير المعقول أن
نبادر بالبحث في التمثيل عما قد يولد الخجل أو الاشمئزاز في باقي الحياة . لا ينبغي
أن نجب صور ما لا ينبغي أن نفعله . والمسرح لا يمثل إلا أفعالا إجرامية ،
أفعال القوة في المأساة ، وأفعال القسق في الملهاة . ومن غير المعقول أن نحترم
فنا نحترق الذين يجارسونه للدرجة وصفهم بالعار . صب قانون الله اللعنة على
الأقنعة ، وخاصة على الرجال الذين يلبسون ملابس النساء . هذه الاجتماعات
مليئة بالأخطار . لا يذهب إليها بعض الرجال والنساء إلا ليرى ، ولا يذهب
إليها البعض الآخر إلا ليرى ، وهو زينة غير عادية . إن المرأة التي تذهب إلى
المسرح تعود وقد مسحها الشيطان ؛ وعندما آخذوا الروح المدنسة ، في أثناء

التعزيم ، لتجربتها على مهاجمة امرأة مؤمنة ، أجابت بقحة : كنت على حق ،
لأننى لم أسمع إليها ، بل وجدتها عندى .

يا لها من متعة يجدها للعبد للسيحى فى احتقاره للعالم ؛ وتمتعه بالحرية
الحقة وطهر الضمير والقناعة بالقليل وعدم خشية الموت ! إنكم تدوسون
بأقدامكم آلهة الكفار ، وتطردون الفياطين ، وتشفون المرضى ، وتميشون
لله : تلك هى المتعة ، وذلك هو « تمثيل » المسيحيين .

ضد المسرح (« Contre les Spectacles. » trad. 1786)

القدّيس كليمون السكندري

القدّيس كليمون السكندري (تيتوس فلافيوس) (١٦٠ — ٢٢٠) كاتب وعالم مسيحي وتلميذ لباتين رئيس مدرسة معلّى المسيحية في الاسكندرية . عندما صار مسيحياً ورقى إلى رتبة قسيس ، لقبوه « بالقدّيس » . وللقديس كليمون مؤلفات عدة في علم الأخلاق .



بلغ الغرف حداً من الإفراط جعل الرجال ، وكذا النساء ، لا يفكرون إلا في ألبستهم ، ويعتنون عناية فائقة بالترزين . إن هذا الهوى لدليل على اضطراب نفوسهم ؛ إذ ينحدرون عن طريقه إلى التمتع ويصبحون غثثين تماماً . تكتظ كل المدف بأناس يزينون القوم ويصفقون شعورهم ، وترى في كل مكان حواشيت تعص بهذه الأنواع من صنائع الزهو . هكذا يعيش هؤلاء الشهوانيون . لذا نراهم يميلون دائماً إلى الانغماس في أفقر اللذات . يهرعون كل يوم إلى المسارح وهي ملتقى للفساد لا ترى فيها إلا أشياء تخدش الحياء ، ويختلط فيها الرجال مع الناس ليتأمل بعضهم الآخر . تحرك كل هذه النظرات ورغبات النفس السيئة ، لأن العيون التي اعتادت النظر إلى الآخرين تشعل نار الحب بالحرية التي تعطى لها . وعندما يخرج هؤلاء القوم من اجتماعاتهم الوثنية تلك ، يحلو لهم أن يرددوا الأغاني الدنيوية التي استمعوا إليها ، والتي تزرع بأحاسيس الحب المدنس . تنمو حياة اللذات هذه فيهم كل المغاير المسيحية . يقولون إنهم يؤمنون بخلود الروح ، لكنهم لا يلبثون أن يشكوا في أكثر اللبائىء رسوخاً في هذا الشأن . يقولون : فلنأكل ولنشرب ، لأننا سنموت غداً ، لكن الله قد حسبهم في عداد الأموات ، دون الانتظار مدة أطول .

ويقول الكتاب المقدس إنهم يشغلون أنفسهم بدفن الموتى ، أى إنهم يسلمون
أنفسهم للموت الزؤام .

عن الترف و ضد المسرح . (« Sur le Luxe et Contre les Spectacles »
trad. 1786) .

القديس سيريان

مجد القديس سيريان (٢١٠ — ٢٥٨) ، أبو الكنيسة
اللاتينية ، سلطان النعمة في « خطابه إلى دونات »
« Lettre à Donat » و ندد هو الآخر بالمسرح .

* * *

تعلم الزنا من رؤية تمثله ، والشر المسموح به علانية له من البحر
ما يحدث معه أن بعض النسوة اللواتي جئن إلى المسرح وهن غفيفات يخرجن
وهن فاجرات .

« E pître à Donat » 250 « رسالة إلى دونات »

* * *

ألقوا نظرة على المسارح : وسترون فيها أشياء تدعو إلى الشفقة والحجل
في آن واحد . تفخر المأساة بتمثيل الجرائم الماضية ، وتجدد هول قتل الأب
أو الأم أو سفاح ذوى القرى ، خوفاً من أن يعصوا الزمن ذكرى هذه الأعمال
المجيدة . لقد زالت هذه الجرائم ، ومع ذلك يحجلون منها أمثلة . أما هزل
الممثلين الحجل فيمثل الفضائح التى ترتكب فى المنازل ، أو يعلم الفضائح التى
يمكن أن ترتكب فيها ، إذ تعلم الزنا عند رؤية شيء منه . ولأن سلطة الحاكم
الذى يجبذ هذا الفساد ترضى ميولنا السيئة ، فإن للرأى التى ذهبت إلى للمسرح

وهي عفيفة تعود وهي فاجرة . فضلا عن ذلك ، كم بمقدور الأوضاع المخلة للمهرجين أن تفسد الأخلاق وتحرك الذائل : أية انطباعات لا يستطيع أن يولدها إنسان من هذا النوع ! إنه يهز الحواس ، ويرضى الأهواء ، ويبعد كل خجل عن أعف النفوس . وعن الفساد الذي يسود العالم
(« Sur la corruption qui régné dans le Monde trad. 1786 »)

القديس أوجستان

عاش القديس أوجستان (٣٥٤ — ٤٣٠) أشهر آباء الكنيسة حياة صاخبة في بادىء الأمر ، وتشهد بذلك « اعترافاته » .
ونحن مديونون له « باحاديث فلسفية Dialogues philosophiques
« ومواعظ Sermons » رنانة .

إن الألعاب المسرحية التي تروى وتغل فيها جرائم الآلهة تقام إكراما لهم ، وتعبد من الأشياء الإلهية ؛ رغبت الآلهة في هذه الألعاب ، وأمرت بها بشدة ، وتنبأت بكوارث كبرى إذا لم تقم ، وعاقبت بقسوة من أهمل الاحتفال بها ، وعرفت الناس أن غضبها قد سكن بإقامة هذه الألعاب ؛ مثال ذلك ما حدث للقرى لانيبيوس ، أو بالأحرى آثينيوس ، الذي كشف له الآلهة ثلاث مرات في الحلم عن رغبتهم في إعادة إقامة الألعاب الرومانية .

القديس يوحنا كيريزوستوم

خلف القديس يوحنا كيريزوستوم (٣٤٤ — ٤٠٧)
أبو الكنيسة اليونانية ذو الخطابة الحامية ، عدة كتابات .

أطلب منكم جميعاً أن تتجنبوا المقام المشئوم في «صالات» العرض ، وأن تحولوا عنها من يفتلقون إليها (. . .) . أود لو أنك قابلت رجلاً شاهد عرضاً

ممرحياً منذ هنية ، ورجلاً آخر خرج اتوه من السجن : سقى إلى أى حد
نفس الأول واجفة مضطربة وكأنها كبلت فعلاً بالأغلال ، وإلى أى حد نفس
الثانى مطمئنة حرة سامية .

* * *

تولد المتعة التى نجدها فى المسارح والتمثيليات البغى ، والمجون ، وشتى
ألوان الفجور .

Homélie 15 au peuple, « أنطاكية »
D'Antioche »)

* * *

عندما تغادرون المسرح ، يبدو بيتكم بسيطاً لأن روائع الإخراج ما زالت
فى ذهنكم ، ولا تعجبكم زوجتكم لأنها أقل جمالا وتبرجاً من المثلة أو الراقصة
التي صفتكم لها ، وتعكسون ملككم على من يحيطون بكم .

* * *

ليس من شأننا أن نغضى الوقت فى الضحك والتسلية واللذة ، لأن هذا
لا يجدر إلا بالممثلين والممثلات . ليست هذه روح الدين فيضت لهم حياة
سماوية وأدرجت أسماؤهم فى كتاب الحياة ، وإنما هى روح الذين يقاقلون
تحت ألوية الشيطان . نعم يا إخوانى الشيطان هو الذى جعل من ألوان التسلية
هذه فناً يستمتع به جنود المسيح ، ويغير به قوة الفضيلة كلها . لهذا الغرض
أمر بإقامة المسارح فى الميادين العامة (. . .) .

نرى فى المسارح نساء تميلن عن كل خجل ، ودرسن الفجور ، ينفثن مم الفسق فى أعين
كل من ينظر إليهن ، ينظر آتهن وكلماتهن ، ويتآمرن على ما يبدو ، بفضل الآيه المحيطة

هن على سحق العفة وجعل أنفسهن بأدوات مرئية للبهيطان في عزمه على تفضيل
النفس. أخيراً كل ما يعمل في هذه التمثيليات : السكبات ، والملابس ، وطريقة
السير ، والصوت ، والفناء ، والنظرات ، وصوت الآلات ، والموضوعات
ذاتها ، لا يحمل إلا على الشر ، وكل ما فيها ملئ بالمم وينطق بالدنس .

كيف تأملون إذن أن تظلوا طاهرين ، بعد أن يسكر البهيطان روحكم ،
ويغنى بصيرتكم ؟ ذلك أنه يركم هنا كل ما في الرذيلة من عار ، فساد النساء
والرجال والشباب . ستقولون لي : ماذا ؟ أريد أن نغلق المسرح إلى الأبد ؟
وأن نغلق كل شيء لطاعتك ؟ لقد انقلب كل شيء بالفعل يا إخواني ؛ من أين
تأتي كل هذه الفحاح التي تنصب كل يوم لعفة الزواج ، إن لم يكن من التمثيليات
المضجعة تلك ؟ ألا تنتج عنها حالات الزنا التي ملأت كل شيء اليوم ؟ ستقولون
لي : من ذا الذي جعله المسرح زانيا ؟ وسأسألكم أنا على العكس : من ذا
لم يجعله المسرح زانيا ؟ لو كان في استطاعتي أن أسمي الأشخاص هنا لأريكم
إلى أي حد ضلّت النسوة الماهرات اللواتي يظهرن على المنبر الرجال ،
بالتفرقة بينهم وبين اللواتي ربطنهم الله بهم . ستقولون لي : ماذا ؟ أن تحالف القوانين
ونهدم المسرح الذي تسمح به ؟ عندما تهدمون المسرح لا تحالفون القوانين
ولكن تنهون عهد الظلم والرذيلة ، لأن المسرح طاعون المدن . عنه تنشأ كل
الاضطرابات . والمتسبيون فيها هم من اعتادوا حياة المسرح ، الذين يبيعون
أصواتهم كسباً لعيش ، ولا شغل ولا دراسة لهم إلا قول المنكر وفعله ... كل
هؤلاء القبان الذين اعتادوا حياة الفراغ والهوى والمتعة .

ماذا أقول عن الأفعال الدنسة والجرائم الأخرى التي ترتكب في هذا
المكان ؟ ستقولون لي أنذهب إذن ونهدم المدرج كله ؟ لئله يهدم ، وإن كان
قد صار إلى هذا من أمد بعيد بالنسبة إلينا . فقلوا على الأقل البرابرة الذين
يستغنون من كل هذه الألعاب . أي عندي بقي لدينا إذا كنا ؛ نحن للسجينين

أى مواطنى السموات وشركاء الملائكة لا تحسن السلوك فى هذا الشأن مثل
الوثنيين والكفار ؟ .

ضد المسرح (Trad. 1786) (Contre les spectacles)

القديس توماس

القديس توماس (١٢٢٥ — ١٢٧٤) عالم فى اللاهوت ،
أبذى سعة فهم أكثر بالنسبة للمسرح ، واشتهر بتطبيقه على
أرسطو .

التمثيل ضرورى للمشاركة فى حياة البشر . وكل ما يفيد المشاركة فى حياة
البشر يمكن أن يبرأية مهنة ؛ ليست مهنة الترفيه القائمة على تعزية الناس
محرمة إذن فى حد ذاتها ، والمهرجون ليسوا فى حالة إثم ، بشرط أن يؤدوا
أدوارهم باعتدال ، أى دون الالتجاء إلى المصاحبات والشئون المحرمة ؛
ويترب على ذلك أن الذين يؤجرونهم بطريقة معقولة لا يخطئون . وإنما
يسلكون سلوكا عادلا بمنحهم هؤلاء المهرجون مقابلا له .

بهاراتا

جمع بهاراتا Bharata نخباً من عدة كتب يمتد في شكل
مكتوب : « الثانبا كاسترا » ، وهو بحث تقليدي في الفن
للمسرحى الهندي ، ولأن « القيداس » الأربع التي تطالع على
أوليات المعرفة للقدسة عسيرة الفهم ، اراد الإلهة براما أن
يؤلف « فيدا » خامسا يلقي أبسط الحقول ، شعرا . معرفة
دوافع السلوك الإنساني الأربع : الأملاك المادية ، دوافع الجسد
الرغبة والهوى ، دوافع الشعور ، الواجب ، دوافع أخلاقي ،
والرغبة في تحرير الدوافع الساقطة ، وطبيعتها فوق الدنيوية .
المسرح أدلة للتعليم وخلق حالة اضمالية . وهو بمنأى عن التعرض
للعناء الديني ، بل انه يحظى بالبركة الإلهية .

قال براما

- ١٠٥ — « يصف للمسرح غواهر هذا العالم الثلاثي كله .
١٠٦ — « القانون تارة ، والأداء تارة ، والغنى تارة ، والطمانينة تارة ،
والضحك تارة ، والهوى تارة ، والموت العنيف تارة .
١٠٧ — « المسرح قانون للذين يتبعون القانون ، وهوى للذين يهبون
أنفسهم للأهواء ، وتعليم للذين يسيئون التوجه ، وسلطة عليا للذين يعرفون
كيف يتوجهون .
١٠٨ — « إنه يعطي الجرأة للأغوات ، والنشاط للمتظاهرين بالشجاعة ،
إنه يقظة الغافلين وذكاء العلماء .

١٠٩ - « وثلثية السادة العظام ، وراحة البأس ، وغنى الدين يعيشون على الفنى ، وعزاء الأفتدة المضطربة .

١١٠ - « جعلت هذا المسرح مطابقاً لحركة العالم ، لأنه يرتدى مختلف مظاهر الحياة ويتمصن مختلف مراحل الحركة .

١١١ - « إنه مكان يتجمع فيه نشاط للتفوقين والمتخلفين وللتوسطين من البشر ، إنه يعطى التعليم للقيسد ، وينجى كل الملاذ ، ومن بداية التمثيل حتى نهايته .

١١٢ - « سيكون هذا للمسرح إذن مصدر تعاليم للجميع ، وذلك عن طريق الطعم وللشاعر وسبل الحركة كلها .

١١٣ - « سيكون هذا المسرح ملجأ للجميع فى هذه الحياة للذين يطاردون الشقاء ويطاردون العمل ، ويطاردون الحزن ، أو تحرقهم النار الداخلية .

١١٤ - « سيكون هذا المسرح مصدر تعاليم للجميع ، يقوى الفكاه ويشير إلى طريق القانون والمجد والحياة الطويلة والنصرة .

١١٥ - « ما من معرفة ، ما من مهنة ، ما من علم ، ما من فن ، ما من شكل أو منهج لا يرى فى هذا للمسرح .

١١٦ - « لا سبيل إلى أن تجلدوا فيه إذن مدعاة للحقد على الخالدين ، لقد جعلت هذا المسرح فى شكل القارات السبع .

١١٧ - « يجب أن تعرفوا أن المسرح يمثل الأعمال الكاملة للآله وللشمردين الملوك والغب وأنبيا الكلمة المقدسة .

١١٨ - « إن ما يدعى بالمسرح هو الطبائع الفردية فى العالم أجمع ، بمنهجها الخاص ، مزيج من السعادة والشقاء ، مقدمة بالإشارات الجسدية ووسائل التعبير الأخرى .

١١٩. — « سيقدم للمبرح التسمية للناس ، ويهيئ مكانا للمقابلة لكل من المعرفة للقدسة والعالم والأساطير : هكذا سيكون » .

الناتيا كاسترا

(«Natya Castro» I. I. trad. René Daumal,
Cahiers Cie Barrault xxII Ed. Julliard, Paris,)

هروزفيتا

هروزفيتا Hrosztiha (٩٣٥ — ٩٧٣ قريبا) شاعرة
ساكسونية لغتها اللاتينية . لا تكاد نعرف شيئا عن هذه المرأة
التي أتى الكثيرون في ذلك الوقت ، على قصائدها المأخوذة عن
عن تراجم القديسين ومسرحياتها المكتوبة بالسجع .

وصف عظمة النفوس البريئة

يفضل الكثيرون من بين الكاثوليكين (ولا يمكننا أن نتبرأ نحن كلية من
هذا للأخذ) ، عند ما يفتنهم أدب الكلام الرشيق ، عبث كتب الكفار على فائدة
الكتب المقدسة . هناك أيضا آخرون لا ينفكون ، في كثير من الأحيان وبالرغم
من تمكهم بالكتب المقدسة واحتقارهم الشديد للمؤلفات الوثنية الأخرى يقررون
أكاذيب تيرونس ويلوثون أفئدتهم بمعرفة الأفعال الإجرامية ، عند ما يستحوذ
عليهم سحر الإلقاء ، لهذا السبب لا أخشى أنا ، « صوت جنود شهائم القوى ،
أن أقفد في كتابي شاعرا يسمح الكثيرون لأنفسهم بقراءته ، كي أعجب ، بالقدر الذي
تسمح به موهبتي الضعيفة ، عفة العذارى للسيحيات الجذيرة بالثناء مستخدمة
شكل التأليف الذي استخدمه القدماء في تصويرهم لتفسق النساء الفاجرات
المجمل . لكن هناك أمرا يجعلني أرتبك ، وغالبا ما يجعل حرة المجمل تتصاغد

إلى جيبى . لقد اضطررت ، بطبيعة هذا العمل ، إلى شغل عقلى وقلمى بتفويض
الهذيان المحزن للنفوس التى تستسلم للحب الجرام ورقة الأحاديث الغرامية
المداعة ، وكلها لا يسمح لنا حتى بمجرد الإنصات إليها . مع ذلك ، لو أن الحياة
منعنى من معالجة هذه الموضوعات ، لما استطعت أن أبلغ غابى ، ألا وهى
وصف عظمة النفوس البريئة ، بقدر المستطاع . . .

مقدمة للسرديات :

(Preface des Comedies, trad. Charles Maguin, 1845) .

موتسائي :

موتسائي Montaigne (ميشيل إيكيم ، سيد) (١٥٣٣ -
١٥٩٧) نبيل عاды من غرفة الملك ، ومؤلف «التجارب»
des Essais وهي عمل إنساني أساسي يدل على فكر ساهم
ولا يستبعد أبدا حب الطبيعة والحياة . هذا ودافع موتسائي
في مؤلفه عن المثليين الذين يضطهدهم المجتمع .

أهتم دائما بالوقاحة أولئك الذين يدينون للمرح:

هل أدخل في حسابي موهبة صباي تلك : ثقة الوجه ، ورشاقة الصوت
والحركة ، عند تأديتي للأدوار التي كنت أضطلع بها ؟ ذلك أننى قت ،
قبل الأوان .
« كنت أكاد آنذاك في الثانية عشرة من عمرى »^(١) .

بأداء الأدوار الأولى في للمرحيات اللاتينية — مسرحيات ، بوكان ،
وجيرون ، وموريه — التي كانت تعرض في مدرستنا ، مدرسة جين . وكان
أندرياس جوفيانوس ناظرنا أعظم نظار فرنسا بلا منازع في هذا المضمار . ولقد
كان هذا شأنه أيضاً في النواحي الأخرى لوظيفته ، التمثيل تدريب أوصى به
النبلاء من الشبان ، ولقد رأيت أمراءنا أنفسهم يقبلون عليه باخلاص وطريقة
ممدوحة ، مقتدين في ذلك ببعض القداماء .

كان التمثيل مهنة مباحة لأشراف القوم عند اليونان :

« كخف عن خطته المؤلف للأساوى أريستون . لقد كان رجلا مرموقا
من حيث للولد والثروة ، وكان فنه لا يحيط من قدره ، ذلك أنه لا يوجد شيء
تجبل عند الإغريق »^(٢) .

لقد أهتم دائما بالوقاحة أولئك الذين يدينون هذا اللون من اللهو ،
وبالظلم أولئك الذين يجرمون دخول مدتنا على المثليين الجديريين بذلك ،

(١) فيروجيل : Eglogues

(٢) تيت ليف : XXIIV, 24 .

ويحمدون الشعب على هذه المتع العامة . يعنى النظام الحسن بجميع المواطنين
والتوفيق بينهم ، مثلما فى الاحتفالات التقية الجادة والألعاب ، فـتـزداد الصداقة
والعشرة نتيجة لذلك . ثم إنه لا يمكن منح تساية أكثر نظاما من تلك التى
تمنح فى حضرة كل واحد ، وتحت بصر الحاكم نفسه . وقد أجـد من الحكمة
أن يكافئ بها الحاكم أو الأمير مدينته أحيانا ، على حسابه ، فى طيبة وحنان شبه
أبوين ، وأن توجد فى المدن المزدحمة بالسكان أماكن مهيأة ومخصصة لمثل هذه
العروض المسرحية : أن توجد أية تسلية تبعد عن الفعل السيئ الذى يؤتى فى
الغفاه . (المقالات ، الكتاب I فصول XXVI)

بليز باسكال (1623 - 1662) كاتب ومفكر

فرنسي يريد في مؤلفه :

« حقيقة الحياة المسيحية »

La Vérité de la Religion chrétienne

أن يقنع الملحدين ويعيد المسيحيين إلى اتباع تعاليم الإنجيل ، يبنى باسكال كل شيء على فكرة الله ، ويشهد على ذلك « الخواطر Pensées » وحياته . ولم يكن ليستطيع أن يرضى عن المسرح ، منذ القرن آنذاك .

يولد المسرح الأهواء

جميع التسليلات الكبرى خطرة على الحياة المسيحية ؛ لكن لا توجد ، بين كل اللواتي اخترعن العالم ، من يخشى أمرها أكثر من المسرح . إنها تمثيل طبيعي رقيق للأهواء إلى حد يهز تلك الأهواء ويولدها في النفس ، وخاصة هوى الحب ، لا سيما إذا صور على أنه عفيف جداً ، وشريف جداً . ذلك أنه ، كلما بدا الحب بريئاً للنفوس البريئة أصبحت هذه النفوس قادرة على التأثر ، إن عنفه يرضى فيناحب القدرات التي صرعان ما يرغب في إثبات نتائج مماثلة لتلك التي يراها مصورة بمثل هذا الإقناع ، ويجعلنا نرى ، في الوقت نفسه مبدق المشاعر التي نراها على المسرح ، تلك المشاعر التي تنزع الخوف من الأرواح الطاهرة التي تتخيل أن حبها ، حبا في مثل هذا التعقل ، لا يחדش النقاء .

هكذا نذهب من المسرح وقلوبنا مقعم بكل مفاتن الحب ولذاته ، وعقلنا وروحنا مقتنعان ببرائته ، إلى حد يجعلنا مهينين تماماً لتلقي أولى الانطباعات ، أو بالأحرى ، لبحث عن الفرصة التي تولد تلك الانطباعات في قلب شخص ما ، لتتقبل ذات المتع وذات التضحيات التي رأيناها مصورة في المسرحية باقناع .

الأفكار « عن المسرح » .

(« Pensées » « de la Comédie »)

جوست فان دن فوندل :

جوست فان دن فوندل « Joost Van Den Vondel »
(١٥٨٧ - ١٦٧٩) شاعر مأساوى وأمير الشعراء النيرلنديين
الذى كتب على وجه الخصوص ، بمد Gyabrecht van Aemstel
(١٦٣٧) - وهى مسرحية تمجد أمستردام -
« جوزيف فى دوثان » Joseph à Dothan (١٦٤٠) ،
و « لوسيفر » Lucifer (١٦٥٤) ، و « جفتيه » Jephthé
(١٦٥٩) ، و « آدم فى المنفى » Adam en exil (١٦٦٤) ،
تعرض هذا الشاعر طيلة حياته لمنازعات مع الكهنة
البروتستنتيين الذين حاولوا ونجحوا تقريبا فى منع عرض
مسرحياته . هذا وقد شن أحدهم - ويدعى فيتورونجبل
(١٦٦٠) - هجوما لاذعا وخارقا للعادة على المسرح
عامه ، وعلى فوندىال خاصة . نتجد فيما يلى رد الشاعر عليه .
فما يفسر ، من ناحية ، كثرة المراجع والإشارات إلى التوراة ، لأن
فوندىل يريد أن يهزم العدو على أرضه ذاتها ، ومن ناحية أخرى ،
الطابع المفكك ظاهريا لهذا الدفاع عن حقوق المسرح :
يفترض فوندىل أن مقالة فيتورونجبل الانتقادية معروفة ويرد
عليها نقطة بنقطة .

قال الهولندى ^(١) الشهير الضليع ، المتحد مع الفلسفة والآداب ، الذى
خلف لنا كومة من الكتب الزاخرة بالعلم الواسع ، والذى كرمته روتردام ،
مسقط رأسه ، أخيرا باقامة تمثال برونزى له : لا يمكن أبدا نشر مؤلف دون
ضمان حماية مقدمة متنبهة له . ويقول مثل معروف : من يعمل على حافة الطريق
يتعرض لأكثر من صدام . هكذا الحال بالنسبة للمسرح ، وخشبة للسرح ،

وللشرحيات التى يرتاب فيهم إلى درجة كبيرة أناس لا رأى لهم ، لا يدرك عقلم الضعيف قيمة فن يرجع إلى أقدم العصور ، فن مجده لنا كثيرون من الحكماء وذوى الذكاء الرفيع . نعتز صراحة بأننا لم نستطع أن نفهم أبداً لم يقال عن يوم الكنيسة انه فارس الحكمة وعصفور الإلهة بالاس . ان يوم الكنيسة يجب الظلام ويكره النور ، ويذهب لامتنعاص زيت القناديل للقدسة ، ويهاجم ليلا الهواء أصدقاء الدجى ، ويشيع من هذا القنص ، ولا يبدو لنا أن لكل هذه الصفات أية صلة بالحكمة . قد تنجلي أسرار الطبيعة ، تلك التى سبر غورها علم الإغريق فى أثينا ، وم أصحاب السلطة العليا فى الحكمة قد تنجلي بلا شك لأعيننا تلقائياً منذ الصغر ، وفى هليوبوليس ؛ تعليم « التريمجيسيت » Trimégiste للنير وتعليم أتباعه ، للصريين ذوى الذكاء الحاد للولمين بإستبطان الطبيعة ، ولو أننا أكسبنا حواسنا رهافة بدراسة غلاماتهم للقدسة ، تلك الرسوم الميروغليفية للنقوشة إلى الأبد على المسلات . لكن ، من الأفضل أن نستمر فى دهشتنا أمام لغز (البوم) ، بدلا من أن نعرض أنفسنا لدك العنق لو أردنا أن نتسلق منحدرأ وعراً ، كي نحل لغزاً مازال عقلنا يعجز عن إدراكه . إن ما ننتويه فى هذا اللقام هو أن نرفع صوتنا بعض الشيء لصالح شرعية المسرح ، وإن كان الكثيرون قد نطقوا بهذا الدفاع ، مع ما يكفى من من الأدلة المؤيدة . إنا ندعو مستمعينا إذا كانوا قد ألقوا السمع إلى نهاق من دأبوا على سب المسرح إلى التفضل بوقف حكمهم لحظية ، وتطبيق الحكمة زائمة : Audi et alteram partem اسمع ثم احكم ، التى كنا نقرؤها فيما مضى عن باب مبنى بلديتنا ، وعدم النطق بحكم سابق لأوانه على المهيمين على المسرح والممثلين ، قبل استطلاع الأمر بعناية . بعد تسليحتنا بهذا الأمل ، نواصل مهمتنا ؛ ولنحاول أن نعرف المسرح أولاً :

المسرح « بلاتوه » مرتفع ، معد كما تتطلبه أدوار الشخصيات التى تزيّت وتنسكرت ، كل حسب حالها ، وتمثل بكلماتها وحركاتها رواية حقيقية ، أو رواية خيالية شبه حقيقية ، أو تمثيلية مضحكة ، بالاختصار مسرحية جذيرة

'بالسمع وللشاهدة علنا ، وذلك لإفادة القوم وتسليتهم . سيكون هذا التعريف البسيط العقلاء من تقرير ما إذا كان فن المسرح يستوجب القم بالتقدير الذى يدعيه الأغبياء الذين يهدفون إلى ضياعه ، بحجة رغبتهم فى حط محل شكوكهم . وإذا ما عرف للمسرح على هذا النحو ، بدأ شيء من الشبه بينه وبين منبر الخطيب الذى يذكر على وجه الخصوص بعض الحوادث المأخوذة عن تاريخ العالم للضطرب ، التاريخ للقدس والديوى على السواء ، عند عرضه حكته ومعرفته أمام التلاميذ وأذهان أخرى ممتازة فى أكاديمية ما . لهذا التعريف أيضاً صلة بلوحات رسامى التاريخ ، تلك اللوحات للتقنة التكوينية التى تثير الإعجاب أو الاشمئزاز حسب موضوعاتها إذا ما نظرنا إليها ، ولو قليلا ، من الزاوية المناسبة . استحق فن رسامى التاريخ اسم الشعر الصامت عند الأقدمين ، كما أن الشعر تطلع إلى اسم : الرسم الناطق . وينطبق هذا بصفة خاصة على الشعر المسرحى الذى يضع شخصياته الناطقة على خشبة للمسرح مباشرة : وما هذا بحال الخطيب الذى يمثل هذه الشخصية أو تلك . هناك أيضا فرق بين الخطيب والممثل . الهدف الذى يرى إليه الخطيب ، عندما يتقمص أحيانا - وفقاً لقواعد علم البيان - شخصية ما عند ما يتكلم باسم الله ، أو الملاك ، لنا أو الملاك ، أو الضابط ، أو الوطن الحر ، إلخ ... هو الأخذ دائماً بمجامع قاب المستمع وإقناعه بوجهات نظره بهدوء ، دون أن يشعر ، مما يجعل أسلوبه ملائماً لطبيعة الموضوع . أما المؤلف المأساوى - ولقد سبق أن قلنا ذلك - فيستهدف ، على العكس ، كبح الأهواء الثائرة وتلقين الأخلاق الحميدة . وهذا الهدف هو بعينه ذلك الذى عينه الحكيم العجوز فيثاغورث للموسيقى . أما عن الملهاة ، فهى تخفف الحمل عن النفوس الضجرة ، وتسرى عن الساسة والضباط الذى أنهمكهم المتاعب الدائمة التى يجبرها اشتغالهم بالشئون العامة . وإذا كانت الغاية التى يقصدها الخطباء والرسامون نافعة فكيف تكون الغاية التى يصبو إليها المسرح بكل براعة ضارة ؟ إن الشيء الحسن فى حد ذاته لا يمكن أن يوصف أبداً بالسوء (إلا فى حالة النهى الصريح الصادر عن الله أو عن نوابه فى الميدانين الدينى

والعالمى ، أو عن أشخاص فطنتين مجريين عقلاء : حتى ثمرة الفردوس الجميلة الحسنة ، التى ستظل حسنة فى جوهرها ، والتى تعد سيئة بالنسبة للتحريم فقط . فى استطاعتها ، فى مثل هذه الحال ، أن تسمم الروح والجسد وأن تجر سلسلة لا تنتهى من الكوارث (إذا أردنا أن نبعد دائماً إلا أعمال الشرعى لنتلافى التطرف . فعلياً أن نقول : أن يوجد فى العالم شئ واحد يمكن أن يفلى من المعول ويظل كاملاً ؟ قد يصل بنا الأمر حسب المثل الذى ذكره بلوتارك إلى استئصال كل الكروم من جذورها لمعالجة الإفراط فى شرب النبيذ . فى حين يؤكد الحكيم المعصوم من الخطأ (داود الملك) Le Psalmiste أن النبيذ يفسد قلب الله والبشر .

* * *

لا يتوصل المهيمنون على المسرح إذن إلى فهم تلك الطريقة المعجزة التى يجربها الفن المسرحى فى الوحل ، ويستشهدون بما فى التشهير بالمسرح بلا مراعاة لأية حقيقة — ووصفه بأنه عمل ملحد ومكان مشبوه ، من ظلم وسفاهة واستبدال . يتطلعون مستمتعين إلى زجاج الكنائس ، وأبواب الأرغن ، — والكاثينوتول الجديد ^(٢) ، عجيبة الدنيا الثامنة ولا يجدون فى كل مكان سوى تماثيل ولوحات تمثل مشاهد مقدسة أو دينوية . ولا يهتمون بالوثنية للنبر الذى يعرض ، فى تنوئه ذات الشغل الدقيق ، أعمال الرحمة لأعين المؤمنين ، لأنهم ، كما قيل دائماً ، كتب الشعب . افتحوا التوراة من رواية الخائفة إلى رؤية يوحنا الإنجيلى وسوف ترون باستمرار كيف لجأ الله — قبل وفى أثناء وبعد الشريعة — إلى ألوان شتى من الرؤى والأحلام ، ليعطى البطارقة والملوك والأنبياء والرسل

(٢) مبنى البلدية الجديد فى أمستردام ، الذى افتتح عام ١٩٥٥ .

صورة حية لنفسه^(٢) ، وليكشف لهم عن نعمته وجهه وعدالته وجلاله وروعته وإرادته .

رأى نوح ، أول زراع الكروم ، القوس الأول ، الذى أخبره بأن الله لن ينفى البشرية بطوفان آخر ، مرسوماً على صفحة السماء . وفى بيتيل ، رأى الأب يعقوب فى الحلم سلكاً يصعد من الأرض إلى السماء ، ويقف الله بأعلاه ، وتصعد لللائكة عليه وتنزل . وعند ما كان يوسف يحلم بحزم القمح ، والشمس ، والقمر والكواكب الأحد عشر الساجدة أمامه ، كان كل ذلك يابى بمستقبله المجيد ، وأحلام الساقى وحافظ الخبز فى السجن كانت تعنى شقاء الأول ونهاية الثانى ، والبقرات الثمان والبقرات العجاف ، والسنايل لللائكة والسنايل القارغة ، أوحى إلى فرعون بنى الرخاء والمجاعة . وسمع موسى ، فى دغل شجيرات بركة بدت مشتعلة ، صوت الله أو صوت رئيس اللائكة . وجاء الله فى الحلم ليلاً إلى سليمان بعد تضحية جابون . وكشف لايديكييل ، فى حلم من أحلامه العديدة ، عن الروعة والجلال الإلهيين ، الذى لا يمكن لريفة رسام أو براعة شاعر أن تقترب منهما . وحسب تفسير دانييل ، كان حلم نابوكورد ونوزور ، ذلك التمثال الضخم ذو الرأس الذهبى والصدر القضى والبطن النحاس والأرجل الحديد الطينية ، يصور أربع امبراطوريات عالمية . ومهد مشهد جبل الطور ، حيث كان وجه للسميح ورأسه (الاذنان توجا بالشوك بعد ذلك بقليل من الجولوجوتا) يلهمان كالشمس ، فى حين ظهر موسى وايلي وهما يتحدثان إليه ، مهد للمجد الذى حظى به المصوب من السموات كلها . ورأى مندوب الله للمصوب فى الخطأ الذى عهد إليه سبحانه وتعالى بمفاتيح السماء (بطرس) ، وقد اختطفت روحه — شيئاً مليئاً بالحياة والطيور ينزل من السماء مفتوحاً ، وكأنه بساط

(٢) إن غراية البرهان ؛ اجتهاد من هذه التهمة حتى الإشارة إلى رؤيا يوحنا الإنجيلي ؛ ملبوسة فى الفرنسية أكثر منها فى النبر لندية . يتلاعب فونل ؛ فى الواقع يصعد معنى كلمة « Verloening » ؛ التى تشير تارة إلى التمثيل المسرحى وتارة إلى كل « تمثيل » حتى (مشهد طبيعى أو حلم أو رؤيا) - له معنى رمزي .

«مفرش» كبير مربوط من زواياه الأربع . ومن أجل يوحنا الإنجيلي ، يزعج الروح القدس الستار عن شتى للمشاهد الزاخرة بالحكمة التي سنقف عليها عندما نحين الساعة ، والتي حرفها وزورها أحياناً أكثر من غر بطريقة تدعو إلى الأسف .

لكننا لا ننسى شمشون البطل التي ، وله مكانه فوق حربة القديسين المنتصرة . لقد مثل ، حسب قول علماء اللاهوت^(٤) ، في معبد داجون ، وقدم حياته قرباناً لله ، وهو يرقص ويغنى ويقفز . والعالم بأمره يتحدث عن الأهلية والقدرة الثنتين تبديهما الجماعة (جماعة يسوع) ، في تعليم وتوجيه وإعداد الشباب الدارس معنوياً^(٥) ويرجع الفضل في هذه النتيجة جزئياً إلى مسرحيات دينية تعليمية ، ورقصات مسرحية ، أبعد ما تكون عن الاستهتار والفساد ، وما أصران تبغضهما الجماعة المذكورة إلى أقصى حد . وفي عهد ليكوج القاسي الصارم كانت بنات سبرطة ترقص (رقصة الأسلحة) التي أداها يوما يوليوس سكاليجر^(٦) في حضرة الامبراطور مكسيميليان — بأمر بونيفاس عم هذا الأخير — بطريقة لم يفتها أن تدهش كثيراً ألمانيا كلها . وقال العلامة فوسبوس^(٧) ، الذي ألف الآداب إلى حد جعل مدعو الأدب دونه بكثير : إن هناك ثلاثة أنواع من الموسيقى : موسيقى الشفاء ، وموسيقى الأيدي ، وموسيقى

(٤) يعلق الأمر خاصة باليسوعي ساليانوس الذي استعان فونتل بتليفاته عندما أعد مأساة « شمشون » عام ١٦٦٠ .

(٥) هذه إشارة إلى مقطع لفيثرونجل موجه ضد فن اليسوعيين التربوي .

(٦) يوليوس - قيصر سكاليجر (١٤٨٤ - ١٥٥٨) ؛ والد أستاذ ليد الناتج الصبب ؛ كان في صفه غلاماً يحتم في بلاط مكسيميليان .

(٧) ج - ج فوسبوس ؛ صاحب نظرية كبيرة في المسرح ؛ وصديق لفونتل ؛ مات عام ١٦٤٩ . ويوجد المقطع المشار إليه في أحد المؤلفات التي ظهرت بعد موته ونشرت عام ١٦٦٠ وعنوانه :

الأرجل . كان يعنى بموسيقى الشفاه الغناء للوزون ، وموسيقى الأيدي لعب الأصابع على الطبول والصنوج والمزامير أو الآلات الوترية ، كما امتدح ذلك النبي الملوك (داود) ، وبموسيقى الأرجل الرقص الإيقاعي . لا يهم أن يكون الرقص على الأرضية أو على خشبة المسرح ، ما دام لا يترتب عليه استهتار أو فسق يستوحيان الذم . في فرنسا ، يقدم لنا السيد دى بارتاس (٨) الذى اشتهر بقصائده الرائعة — التى علق عليها الوزير الجنوى العلامة جولار (٩) — ، فى زمان سليمان وابنه فرعون حلقة مؤلفة من الكواكب ساتون ، وجوبيتر ، ومارس . ومركور ، وفينوس ، والشمس والقمر اللذان يرمزان إلى الزوج والزوجة ، وإلى المسيح وكنيسته أيضا ، وهما يرقصان (بافانا اسبانية) ، وبينما يتبادلان القبلات والنظرات الحنونة ، يضبطان قفز أرجلهما على أغناتهما الملائكية وصوت الأعواد والكمان . كيف يتجرأ البعض إذن على مؤاخذه رجال المسرح لدرجة بث الشيطان ذاته فى أثرهم ، بلا عاكفة شرعية ، وإلقائهم فى كبريت المستنقعات الجحيمية ، وكأنهم العلاج والشفاع . إذا كان رجال يحفظون يمثل هذه السلطة فى الكنيسة لا يفترقون إنما يمزجهم الدينوى بالمقدس على هذا النحو ، ويرقصون (بافانا اسبانية) مع زوجة الله ممسكين بيدها فى الواقع ، يستهدف هؤلاء الرقباء نظر الناس ، ويجذبهم قبل أن يلوموا الآخرين ، أن يدرسوا أولا الكتب البسيطة المستخدمة فى المدارس . ذلك أن رأسهم من الثقل وقلة التهذيب بحيث لا يعجز النفاية من الذهب ، والتعليم الفاسد من التعليم السليم .

(٨) عن النجاح المستر المتقدم النظر يؤلف « الأسبوع » فى نيرلند ، أنظر أ. بيكان .
« تأثير دى بارتاس على الأدب النيرلندى » .

A, Beckman, «L'influence de Du Bartas sur la littérature néerlandaise» Poitiers, 1912.

(٩) نصر سينون جولار (١٥٤٢ - ١٦٢٨) فى باريس ، علم ١٥٨٢ .

« Commentaires et annotations sur... G. de Salluste, sieur du Bartas.

بالإضافة إلى ذلك ، إذا نظرنا إلى الأدلة التي سقناها لصالح الشعر للمسرحى ،
والتي أضفناها إلى كثير من اللامسى فى الماضى ، سيمرى كل ذهن متنبه إلى أى
حد تعتبر أسس النظرية للمعادية مشبوهة وسينتصر كل من العقل والعدالة ،
وإن كان وجه السكير للماجن لا يتغير لونه أبداً بعد اجتيازه مرحلة الكذب
والنميمة مجرأة . لكن ما فائدة الدافع عن حقوق المسرح مادامت الامتيازات
والقوانين معترفا بها ، وما دام للجهل والغباوة آذان لا تسمع ؟ من ناحية
أخرى ؟ وكأن من يتهم يلتزم ، بلا عقاب ، حق الإقصاء بكل ما يدور بخلفه
عن ممارسة فن نبيل قبله حكام المدن ومشايخ البلد من سنين عدة . لا تعوز
الحجج أبداً القوم العابسين للمستعدين دائماً لأن ينقدوا بحجة ما يمنهم ذوقهم من
تذوقه . فهم يثرون فى الخلوات المظلمة حيث أزوا ليلدوا استياءهم غاضبين ،
متجهمين ، رافعين حواجبهم حتى رقصة الآلهة الساوية الفرحة تبدو لهم
فاسدة ، حالما تصدر عن حذاء فينوس طقطقة (١٠) .

ومن زمان بعيد مضى ، عرف الحوارى القديس تلذذه بعض الأفتدة الغليظة
الغبية التى اسودت الدنيا فى عيونها بقوله إنها (تشهد بما لم تفهمه) . كانت
الكلمة الساوية المجسدة دائماً عرضة لمضايقات ومكايد القريسين وعلماء الشريعة .
ولكنها وصفتهم دائماً بقسوة بأنهم ممثلون . وهذا هو المعنى الحقيقى للكلمة
اليونانية (منافق) ، وإن كانت قوواة ليد (١١) تأخذ بمعناها المجازى .
وإذا كان من الصواب أن نقول إن العالم بأمره مسرح يؤدي عليه كل واحد
دوره ، فع ذلك ، كان التمثيل للزوج الذى استسلم له العلماء مهائلا لمراعاة هؤلاء
الناس الذين يلبسون الأقنعة ويستغيرون ملامح الآخرين ليسترقوا بالظلام .

(١٠) هذه إشارة إلى صورة رمزية تمثل موموس (الممد) كان فوندى قد خصها بتطبيق
شمى .

(١١) هذه إشارة إلى ترجمة أمر بها جمع دوودرخت وطبعت فى ليد عام ١٦٣٧

(Statenbijel) .

إن من يظهر كما هو لا يمكن أن يقارن بالمثل . ولقد قالت الكلمة المقدسة
عن هؤلاء للتدينين للزيفين إنهم يقطرون البعوضة ويتلمون الجمل ، وينظرون
إلى القشة في عين الجار ، ويفضلون المراتب البشرية السيئة على مجد الله ،
ويتفطرسون وهم يتصنعون الخشوع ، ويجلسون في الصفوف الأمامية ، ويسرون
في ثياب طويلة في الميادين العامة ، ويعجبون بأنفسهم عندما ينادى عليهم
ببماسيدى . وهي تشبههم بقبور مبيضة جميلة المظهر رائحة الرينة من الخارج ،
لكنها عتنة مليئة بالعظام والجهاجم القاعدة في الداخل . يعرف بعض الممثلين
العالمين بميوهم الذاتية وقد أنفسم . لذا راحم أقل عمقاً في الزيف من أولئك
الذين كانوا على استعداد دائم لإشعال النار أو النفخ عليها . وتؤكد لنا
الكلمة المقدسة ذاتها أن المذنبين أقرب أحياناً إلى الندم والنجاة من أولئك
المرائين الذين يعتمد عنهم العالم بالقلوب مشعراً . خيل إلى Lynce (١٢) ،
أن عينيه المسحبتين منظاراً ، وأنه يحرق سقف المسرح ويكشف فوق خفيته
عن مذبح القصور . لكن المذار أخطأ إلى درجة كبيرة . وعندما فتح رجال
المسرح بدورهم كتاب *Comœdia Vetus* (١٣) ، قرءوا فيه أن الكنيسة سقف
مغلق اختبأ تحته الشيطان فيامضى . ولقد دلل على ذلك المعلم بطرس ، الممثل والواعظ
الإنجليزى الكبير ، (١٤) منذ أمديسر . وما دام في استطاعة روح الظلمات أن
يتفكر في زى ملاك منير ، فهيئات أن يكون البشر جميعهم ملائكة يتظاهرون
بأنهم كذلك . وإذا صح أن سكان لا قاذامون نفوا الممثلين الذين عارضوا
قوانين المسرح ليكون الحكيم ، فما كان على أولئك الممثلين إلا أن يؤاخذوا
أنفسهم ، كما أن اللا قاذامونيون لم يؤاخذوا على قتلهم بعض المشاهير بعيداً
بالسفن أو العربات . مجد أفلاطون الكامل الشعراء الذين لا يتأفرون أبداً -

(١٢) فيكتور وجيل باليط .

(١٣) هذا عنوان هباء عفيف الكاتوليكية .

(١٤) يتعلق الأمر بالراعى اليورثاى موج يتر ، الذى انتهى إلى حبل المشتة بعد حياة
مليئة بالتأمرات . ويروى أنه عمل مثلاً لفترة ما .

ومن بينهم كتاب المسرح بالطبع - بقوله :

١٥٠) Poetae nunquam furbarunt rem publicam sed oratores non semel.

لكن آن لنا أن نختم قولنا ونضيف دلالة قيمة إلى هذا الدافع .

عثر المهيمنون على المسرح مصادفة منذ قليل على بعض الحروف المبعثرة في نصف دائرة أرضية المسرح ، وكأنها سقطت من السماء عبر السقف . وبعد أن جمعوها بعناية ، ألقوا منها مقاطع منفصلة ، وقرأوا هاتين الحكمتين المعجزتين (اكتب المسرحيات ولا تمثلها) ، (الشيطان هو الذي يقود الرقص على خشبة المسرح . (١٦) كانوا جميعاً حاضرين ، وكأن حزنًا مبرحاً ألم بهم ، لأنه لم يخطر ببالهم قط أن هاتفا غير منتظر ومفزعاً مثل هذا يمكن أن يلقى بين أرجلهم . وإذا قرر المجلس الامفكتيوني التيرلندي حفر هاتين الحكمتين على باب أو على واجهة معبد أبولو القوي (١٧) ، ألا يعني هذا أن التمثيليات والرقصات المسرحية سوف تلقى بأجراء عام ، وأن للسارح سوف تغلق إلى الأبد وتوضع عليها الأختام بواسطة مراس ماسي طرقه فولكان صانع أسلحة الآلهة ؟ لكنهم آثروا أن يحتفظوا بثبات الجأش ، مؤمنين بأن حكمانا اللبجلين سوف ينظرون بحكمتهم إلى أبعد من ذلك ؛ وبناء عليه سيحتفظ فن (كليوو)

(١٥) ذكر فيتورونجيل كمثل اللانطامونيون الذين كانوا ينحون رجال المسرح ، ويمنى فوندل أن هذا الإجراء لم يكن يطبق إلا على المثليين التهمين بمخافة قوانين ليكودج . مخالفة « عظمي » ويتنزه الفرصة ليهزأ « بالمشاهدين » أصدقائه فيتورونجيل الذي اضطرت بلدية أمستردام إلى طردهم عام ١٩٢٠ .

(١٦) وافق فيتورونجيل على كتابة المسرحيات ، ولكنه لم يوافق على تمثيلها .

(١٧) مسرح أمستردام الذي افتتح في ٣ يناير ١٦٣٨ بالعرض الأول لـ :

Gysbreght van Aemstel.

و (تالى) — الذى رجب الناس به ، خلال قرون عدة حتى عصرنا هذا فى جميع
الامبراطويات ، وللمالك ، والإمارات ، والدول الخرق بحقوقه مادام يستخدم
بلا تطرف فى سبيل مجد مدينتنا التجارية الشهيرة ، سور الحرية الثمينة ، وتعليم
الأشراف من الناس ، غرياء كانوا أم سكان للمدينة ؛ وبالتالى ، سيحظى هذا
الفن بتصفيق رجال الخير ، والأبطال والشباب ، والجنس الطيف .
(دموع للسرّح أو دفاع عن حقوق للسرّح) .

Le Bouclier du Théâtre, ou « Plaidoyer pour les droits de la scène
1661. Trad. Pierre Brachin.

مولير Molière (جون—باتيست بوكلان . الشهير بمولير) (١٦٧٢ — ١٦٧٣) مؤلف مسرحي وممثل فرنسي عاى الكثيرين لأنه هاجم كل العيوب وكل الرذائل ، من المركيزات المضحكين حتى الزنادقة . ولم تحل حاية الملك له دون التأمر ضد «طرطوف» ، الذى استمر عدة سنوات ، والذى كان سببا فى منع المسرحية ، حتى استطاع كولير أن يحطم «جماعة السان سكريمون» القوية النفوذ . ولقد ظل مولير حتى موته ضحية لرأى الكنيسة فى المسرح . ولم يتمكن من تلقى الأسرار التى يتناولها المشرف على الموت .

* * *

طرطوف

هاهى ذى ملهاة اضطهدت مدة طويلة وأثارت كثيرا من الضجة ، ودل القوم الذين أجادت التشهير بهم على أنهم أقوى فى فرنسا من كل الذين شهرت بهم حتى الآن . لقد احتمل للمركيزات ، والمتعذقات ، والأطباء أن يسخر منهم فى هدوء ، وقظاهروا ، مع الجميع بالتسلية بالصور التى رسمت لهم ، ولكن للنافقين لم يتأثروا بالاستهزاء ؛ لقد نفروا فى بادىء الأمر ، ووجدوا فى تجرؤى على السخرية من تظاهرم ، ورغبى فى تحقيق مهنة يمارسها الكثيرون من أهل الأمانة والتعصية ، أمراً غريباً . إنها الجريمة لا يمكن أن يفروها لى ، وتسلموا جيماً ضد مسرحى يحقق خيف ، وتجنبوا مهاجتها من الناحية التى كادتهم ؛ إنهم من الدهاء بحيث لا يفعلون ذلك ، ويعرفون جيداً كيف يعيشفون حتى يكشفوا عن كنه نفوسهم . وحسب عاداتهم للمدوحة ، غطوا مصالحهم بقضية

الله ، (طرطوف) حسباً يقولون مسرحية تسمى إلى التقوى . انها ، من أولها إلى آخرها ، مليئة بالفحشاء ، ولا يوجد فيها شيء لا يستحق النار ، كلماتها كلها زندقة ، وحركاتها إجرامية ، وأقل نظرة ، أو هزة رأس ، أو خطوة إلى اليمين أو الشمال فيها تخفى أسراراً يتوصلون إلى تفسيرها لغير صالحى . لقد بذلت كل الجهد ل طرحها على علم أصدقائى ورقابة الجميع . لكن التغييرات التى أدخلتها عليها ، ورأى لللك ولللكة اللذين شاهداها ، ورضا كبار الأمراء والسادة الوزراء الذين شرفوها بحضورهم علانية ، وشهادة أهل الخير الذين حكموا بأنها مفيدة ، كل ذلك لم يجز . لا يريدون أن يعدلوا عن موقفهم ، ويحشون بعض المندفعين قليل التحفظ الذين يكيلون لى الشتائم بورع وتدفعهم المحبة إلى الحكم على بالهلاك الأبدى حتى الآن وكل يوم ، وكل ذلك بالصياح على الملأ .

ولولا تحاييلهم على إيجاد أعداء أحترمهم ، وعلى ضم رجال خير حقيقيين إلى حزبهم بالتأثير فى حسن نيتهم ، رجال خير من السهل عليهم أن يتقبلوا الانطباعات المراد إعطاؤها لهم نظراً لتحمسهم لمصالح السماء ، لما اهتممت إلا قليلا بكل ما يمكن أن نقوله . هذا ما يضطرنى إلى الدفاع عن نفسى . وإنى أريد أن أبرىء سلوك ملهاتى أمام المتدينين الحقيقيين فى كل مكان ؛ وإنى لأهيب بهم من كل قلبى ألا يحكموا على الأشياء قبل رؤيتها ، وأن يتخلوا عن أى سبق ظن ، وألا يخدموا هوى الذين يشفيهم التظاهر .

إذا كلف امرؤ نفسه بفحص ملهاتى بحسن نية ، وجد بلا شك أن نواياى على كل مكان فيها بريئة ، وأنها لا تميل إلى السخرية من الأشياء التى يجب احترامها ، وأنى عاجتها من كل الاحتياطات التى تطلبها حساسية المادة ، وأنى وضعت كل مافى وسمى من فن وعناية للتمييز بين شخصية المناق وشخصية المتدين الحقيقى . لذا استنفدت فصلين كاملين فى الإعداد لقدم الجرم فى مسرحيتى . إنه يجعل المستمع لا يتردد لحظة واحدة ، يتعرف إليه أولاً من

العلامات التي أعطيتها إياه ، ومن الأول إلى الآخر ، لا ينطق بكلمة ، ولا يأتي
فعلًا لا يصور للمشاهدين طابع رجل شرير ، أو يبرز طابع رجل الخير الحقيقي
الذي يقابله .

أعلم تمامًا أن هؤلاء السادة يحاولون الإجابة بالتلميح إلى أن الحديث عن
هذه المواد ليس من شأن المسرح ، لكنني أسألهم ، بعد إذنه ، علام يقيمون .
هذه الحكمة الجميلة ، إنها فرض يفترضونه ليس إلا ، ولا يبرهنون عليه بأي
حال من الأحوال ، وبما لا شك فيه أنه ليس من العسير أن نريهم أن المسرح
عند القدماء أصله ديني ، وأنه كان جزءًا من احتفالاتهم الدينية ، وأن
الأسبان جيراننا لا يحتفلون بعيد إلا واختلط به المسرح ، وأن هذا الأخير ،
حتى بيننا ، يدين بمولده لعناية جماعة ما زالت تملك حتى اليوم « أوتيل دي
بوجوني » ، وهو مكان أعطى كي تمثل عليه أعم الاحتفالات الدينية لعقيدتنا ،
وأنه توجد ، حتى الآن ، مسرحيات مطبوعة بالخط الغوطي باسم دكتور في
السوربون^(١) ؛ ولن نذهب بعيداً : هناك مسرحيات مقدسة للسيد كورني
مثلت في زمننا هذا وحظيت بإعجاب فرنسا كلها .

إذا كانت وظيفة لللهاء هي تقويم رذائل البشر ، فاني لا أرى السبب الذي
قد يميز بعض هذه الرذائل عن البعض الآخر . ولتلك التي نحن بصدها أثر
في الدولة أخطر بكثير من الأخريات ؛ هذا وقد رأينا أن للمسرح نفوذاً واسعاً
في ميدان الإصلاح . وغالباً ما تكون أجمل ملامح العبرة الجدية أقل تأثيراً
من طعنات الهجاء ، وما من شيء يصلح غالبية البشر مثل تصوير عيوبهم ؛ إن
في عرض الرذائل لسخرية الجميع إصابة كبيرة لها . فالوم يحتمل بسهولة ، لكن
التهكم لا يحتمل . قد يقبل للره أن يكون شريراً ، لكنه لا يقبل أن يثير
الضحك .

(١) هذه إشارة إلى جيهان ميشيل .

يعيرون على أنى سقت عبارات هتمية على لسان المضادع فى ملهاتى . وأنى
لى أن أمتنع، عن ذلك ، وأنا أريد أن أحسن تصوير طبع للنفاق . يكفى ، على
ما يبدو ، أنى عرفت للشاهدين بالدوافع الإجرامية لقوله للأشياء ، وأنى
حذفت العبارات المقدسة التى قد يصب الاستماع إليه وهو يسمى استعمالها .
لكنه يلقى ، فى الفصل الرابع ، درساً ضاراً فى الأخلاق^(٢) . ومع ذلك ، أليس
هذا الدرس شيئاً ملاً أذان الجميع ؟ أيا تى مجيد فى ملهاتى ؟ وهل من الممكن
أن نخشى أن تترك أشياء مكروهة بهذا العموم بعض الأثر فى النفوس ، وأن
تصبح خطرة باصعادى إياها على خفية المسرح ، وأن تلقى بعض السلطة إذا
نطق بها فم مخادع ؟ ليس هناك أى مظهر يدل على ذلك ؛ وعلينا أن نوافق على
ملهة « ملطوف » ، أو ندين للمرحيات عامة .

وهذا ما يجتهدون فيه منذ وقت . لم تكن هناك أبداً ثورة ضد المسرح
بهذه القوة . لا يمكننى أن أنكر أن بعض آباء الكنيسة أدانوا المسرح ،
لكن لا يمكن أن أنكر كذلك أن البعض الآخر عامله بمزيد من الرفق .
يقوض إذن هذا الانقسام السلطة التى يقصدون تدعيم رقابتها ؛ النتيجة التى
يمكن الخروج بها من تباين الآراء هذا فى عقول أنارها ذات العلم ، هى أن هذه
العقول نظرت إلى المسرح نظرة مختلفة . البعض نظر إلى طهره ، فى حين نظر
البعض الآخر إلى فساد ، ولم يميز بينه وبين هذه للعاهد البذينة التى أطلق
عليها عن حق اسم مشاهد الفحشاء .

بالفعل ، ما دام قد وجب الحديث عن الأشياء لا الكليات ، وما دامت
معظم المضايقات تنتج عن عدم الفهم وعن تغليف الأشياء المتناقضة بذات
الكلمة ، ما علينا إلا أن نزع حجاب اللبى ، وأن ننظر إلى ماهية المسرح
ذاتها ، نرى ما إذا كان يستحق الإدانة أم لا . وسنعرف بلا شك أنه لا يمكن

(٢) هذا هو موسى أخلاق حلالى مشكلات الضمير (Casuistes) .

لوم المسرح بلا تبحر ، إذ أنه ليس إلا قصيدة بدیعة تقسّم عیوب البشر بالدروس المستحبة ؛ وإذا أردنا الاستماع إلى شهادة الأقدمین فی هذا الشأن فستقول لنا إن أشهر الفلاسفة القدماء ، أولئك الذين امتازوا بالحكمة وهاجموا دائماً رذائل قرنهم ، امتدحوا المسرح ؛ وترينا أن أرسطو كرس سهرات للمسرح ، وعنى بتحويل فن تألیف المسرحیات إلى تعالیم ؛ ونخبرنا أن أعظم الرجال وأرقمهم شأنًا عند القدماء افتخر بتألیف المسرحیات بنفسه ، وأنه وجد آخرون لم یستعیبوا أن یقرءوا المسرحیات التي ألقوها علانية ، وأن البلیونان أبرزت تقدیرها لهذا الفن بالجوائز الجیدة والمسارح الرائعة التي كرمته بها ، وأخيراً ، ان هذا الفن نفسه لقی فی روما تمجیداً خارقاً للمادة : لا أقول فی روما المنحلة تحت حکم الاباطرة الاباحی ، وإنما أقصد روما المنظمة فی عهد القنصل الحکیم وزمن قوة الفضیلة الرومانية .

أعترف بأن هناك أوقاتاً فسد فیها المسرح . وما هو الشيء الذي لا یفسد فی العالم کل يوم ؟ ما من شيء ، أیا كانت براءته ، لا یحمل إلیه البشر الجرعة يوما من فن ، أیا كان نفعه ، لا یمكنهم أن یعكسوا نواياه . وما من شيء ملب فی حد ذاته لا یقدرون على تحویلہ إلى استعمال سیئ .

الطب فن مفید یبجله کل فرد ؛ لأنه أحد الأشياء الممتازة التي لدينا ، ومع ذلك كان بفیضاً فی وقت ما ، وكثيراً ما جعلوا منه فنا لتسمیم الناس . والفلسفة هبة من السماء وهبت لنا كي نسمو بأفئدتنا إلى معرفة الله بتأملنا روائع الطبیعة . ومع ذلك لا نهمل أنها كثيراً ما حولت عن وظيفتها ، واستخدمت جهاراً فی التشجیع على الکفر . حتى أكثر الأشياء قدسية ليس بمأمن من فساد البشر ؛ وإنما نرى مخادعين یطزفون کل يوم فی التقوی ، ویستخدمونها بشر فی أعظم الجرائم . لكننا لا نهمل القروق التي ینبئ إقامتها ، لهذا السبب ؛ فطیبة الأشياء التي تفسد ، ومكر المفسدين ، لا یلمان فی نتیجه خاطئة ؛ والاستعمال یفصل دائماً عن نية الفن ؛ وإذا كان لا یخطر على البال تحریم الطب لأنه نُفی

من روما ، ولا الفلسفة لأنها أدينت علانية في أثينا ، فلا ينبغي التفكير في
تحریم المسرح بحجة أنه حكم عليه في وقت ما . كان للرقابة على المسرح دواعيها
التي زالت الآن ؛ لقد حبست نفسها في مجال ما أمكنها أن تراه ، وما علينا أن
نخرجها من الحدود التي عينتها لنفسها ، ونعدها أبعد مما ينبغي ، ونجعلها تشمل
للذنب والبريء . المسرح الذي قصدت مهاجمته ليس بمجال المسرح الذي نريد
الدفاع عنه . يجب أن نتجنب جيداً الخلط بين هذا وذلك . إنهما كـ شخصين
أخلاقهما متناقضتان كل التناقض ، ولا صلة لأحدهما بالآخر إلا في تشابه الأسماء .
إن الرغبة في إدانة أوليمب الخيرة لأنه كانت هناك أوليمب دائرة لنظام مروع .
ولا شك أن مثل هذه القرارات قد يسبب اضطراباً كبيراً في العالم . وبالتالي
لن يوجد شيء لا يحكم عليه ؛ وما دمتنا لا نحفظ بهذه الصداقة تجاه كثير من
الأشياء التي نرط فيها كل يوم ، فعلينا أن نتفضل بالشيء نفعه على المسرح ،
وأن نحبذ المسرحيات التي سيسودها التعليم والأمانة .

أعلم أن هناك أرواحاً لا تحتل رقتها أية مسرحية ، وتقول إن أفضل
المسرحيات أخطرها ، وإن العواطف التي تصور فيها يزداد تأثيرها كلما امتلأت
بالفضيلة ، وإن النفوس تمنحها ألوان التمثيل هذه . إنني لا أرى في التأثير بروية
عاطفة فاضلة جريمة كبرى ، وانه لطيفة علينا من الفضيلة عدم الإحساس الكامل
هذا حيث يريدون أن نسمو بروحنا . إنني أشك في أن الطبيعة البشرية تقدر
على مثل هذا السكال العظيم ؛ ولا أدري إذا كانت من الأفضل أن نصبح
ونلطف عواطف البشر ، بدلا من أن نرغب في استئصالها كلية . أعترف بأن
هناك أماكن من الأفضل الاختلاف إليها بدلا من المسرح ؛ وإذا أردنا أن
نلوم كل الأشياء التي لا تتعلق بالله ونجارتنا مباشرة ، فن المؤكد أن المسرح
أحدها ، وإنني لا أرى غضاضة في إدانته مع بقيتها . لكن ، لو فرض — وإنها
لحقيقة — أن ممارسة التقوى تحتل بعض الراحة ، وأن الناس في حاجة إلى
تسليه ، فاني أؤكد أننا لن نجد تسلية أكثر براعة من المسرح . لقد أطلت
الحديث ولنختم بكلمة قالها أمير عظيم عن ملهارة « طرطوف » :

بعد ثمانية أيام من منع اللهاة ، مثلوا أمام البلاط مسرحية عنوانها
« سكاراموش الناسك » « Scaramouche ermite » ، وقال الملك عند
خروجه للأمير العظيم^(١) الذي أقصده : « أود أن أعرف لم لا يقول القوم للذين
تسوءهم ملهاة مولير إلى هذا الحد كلمة واحدة عن ملهاة « سكاراموش » .
ورد الأمير قائلا : « السبب في ذلك أن ملهاة « سكاراموش » تسخر من السماء
والدين وهما لا يهتمان هؤلاء السادة : أما ملهاة مولير فتسخر منهم هم . وهذا
حالا يحتملونه » (Préface, 1669)

(١) الأمير دي كونديه .

نيسكول :

نيسكول (Nicôle ١٦٢٥ — ١٦٩٥) مؤلف فرنسى فى عام الأخلاق وصديق لجرون أرنودى بورروبال ، كتب نيسكول « عشر رسائل وهمية » Dix Lettres imaginaires تقليد « لريفات » Provinciales « أوحى أولها — وهى عن الهرطقة الوهمية (الإنسية) — بعنوان المجموعة ، كما كتب « أصحاب الحيات » Les Visionnaires « (٨ رسائل) ، وهو مؤلف ضد الكتاب المسرحى دى ماريه دى سان سورلان يصف فيه رجال المسرح بانهم « مسممون صوميون » . ورد عليه راسين الشاب ، الذى لم يكن مؤلفا مسرحيا معروفًا بعد ، بخطابين عنيفين .

يستحيل أن ننعى النظر فى مهنة التمثيل ، بالنسبة للديانة للمسيحية ، دون أن نعترف بأنه ما من شئ أُرذل لمؤمن وعضو فى المسيحية من هذا العمل . نحن لا نتحدث فقط عن الانحرافات السفهية والصورة المنحلة التى تبدو فيها المشتغلات بهذه المهنة؛ لأن الذين يدافعون عن المسرح يفصلون دائماً عنه ، أو أن الاضطراب هذه فى تخيلتهم ، وإن كانت لا تفصل عنه أبداً فى الواقع، إنما نتحدث عما لا يفصل عنه كلية . تهدف مهنة التمثيل إلى تسلية الآخرين، ويظهر فيها الرجال والنساء على خشبة مسرح ليمثلوا عواطف الحقد ، والغضب ، والطموح ، والانتقام ، والحب خاصة . وعليهم أن يعبروا عن هذه العواطف بطريقة طبيعية قوية بقدر المستطاع ، ولا يتسنى لهم ذلك إلا إذا أثاروها ، على حد القول ، فى نفوسهم ، وأخذت روحهم كل التنايا التى ترمى على وجوههم . يجب إذن على الذين يمثلون عاطفة الحب أن يتأثروا بها ، على حد القول ، بعد تمثيلهم لها ،

ولا ينبغي أن تتصور أن من الممكن أن نحو من نفسنا هذا الانطباع الذي
أثير فيها عمداً ، وأن هذا الانطباع لا يترك فينا ميلاً قوياً إلى العاطفة التي قبلنا
أن نحس بها . المسرح ، إذن بطبيعته مدرسة للريضة وممارسة لها ، ما دام فناً
من الضروري فيه إثارة العواطف المسترخة في النفس . إذا أدخلنا في اعتبارنا
أن حياة الممثلين كلها مشغولة بهذه الممارسة ، وأنهم يمضونها كاملة في تعلم
صورة رذيلة ما ، على أفراد ، أو ترديدها فيما بينهم ، أو تمثيلها أمام بعض
المشاهدين ، وأنه لا يكاد يوجد في ذهنهم شيء سوى هذه المنكرات ، رأينا
بسهولة أن الجمع بين هذه المهنة وطهر ديننا ضرب من المستحيل ، يجب أن نسلم
أذن بأن هذه المهنة غير مقدسة وغير جديرة بمسيحي ، وبأن الذين يمارسونها
مضطرون إلى التخلي عنها كما تأمرهم بذلك الجامع كافة ، وبالتالي ، بأنه غير
مسموح للآخرين بالمساهمة في إبقاء الممثلين في مهنة مخالفة للمسيحية وإباحتها
بمحضورهم .

ومما يزيد من خطر المسرح أنه يبعد كل الأدوية التي يمكن أن تمنع الأثر
السيء الذي يتركه المسرح ، تخنث الذاكرة القلب ، وينفصل العقل بالأشياء الخارجية .
وينتشي كلية بالمنكرات التي يراها ، ويوجد بالتالي خارج حالة اليقظة للمسيحية
اللازمة لتلافي الفواية . . . ويبدو تماماً أنه ما من أحد فكر يوماً في الصلاة .
قبل الذهاب إلى المسرح ، إذ أن الله قد يحمله على تجنب هذه التسليية
الخطرة ، بدلا من أن يحمله يطلب منه فضل وقايته من القساد الذي يوجد
فيها . (De la Comédie, 667)

لم يكن جان راسين Racine قد كتب إلا «الإسكندر الأكبر»
« Alexandre le Grand » عندما أذان نيكول المسرح باسم
الكنيسة. ذاد راسين عن حياض رجال المسرح ورد عليه قائلا :

خطاب إلى مؤلف المهرطقات الوهمية

(٠٠٠) أيبدو لك أن « الرسائل الريفية » ليست مسرحيات ؟ قولوا لي
يا سادة ٠٠٠ ماذا يدور في المسرحيات ؟ يسخر فيها من خادم خبيث ، أو
بورجوازي مجنيل ، أو مركز مجنون ، أو كل ما هو جدير بالاستهزاء في العالم.
أعترف بأن اختيار البقي لشخصياته كان أفضل من هذا . لقد بحث عنها في
الأديرة وفي السوربون وأدخل إلى خشبة المسرح اليعقوبيين تارة ، والدكاترة
تارة ، واليسوعيين دائما . كم من الأدوار جعلهم يؤدونها ! يأتي مرة يسوعى
طيب ، ومرة أخرى يسوعى شرير ، ودائما يسوعى مضحك . لقد سخر العالم
منهم بعض الوقت ، وظن أكثر اليانسين صرامة أن عدم السخرية منهم
تكذيب للحقيقة .

لتعترف إذن يا سيدى بأنه ما دامت مسرحياتنا تشبه مسرحياتكم إلى
هذا الحد ، فلا بد وأنها ليست إجرامية كما تزعمون . من شأنكم أن تذكروا
لنا آباء الكنيسة ، ومن شأنكم ومن شأن أصلاكم أن تقنعونا ، بمشهد
من النصوص ، بأن الكنيسة تحرم علينا تماما للمسرح بالصورة التي هو عليها .

(١) انظر التبنة في الفصل الثاني .

سنمتنع عندئذ عن الاختلاف إليه ، ونفتظر صابرين أن يأتي الوقت الذي يصعد فيه اليسوعيون إلى خشبته .

يوسعي أن أقول الشيء نفسه عن القصص التي يخيل إلى أنك لم تدنه تماماً ؛ لقد قال لي أحدكم : « يا إلهي ! سيدي ، كم من الأشياء عليك أن تأتي قبل أن تقرأ القصص » . ترى أنه لا يمنعني من قراءتها ، لكنه يريد أولاً أن أستعد لها جدياً . وفيما يتعلق بي ، لم تكن لدى تلك الفكرة العالية عن القصص . كنت أظن أن ألوان المؤلفات هذه لا تصلح إلا لإزالة الضجر عن النفس ، وتعويدھا القراءة ، ونقلها بعدئذ إلى أشياء أمتن ، أي سبيل حقا إلى العود إلى القصص بيسر قراءة رحلات سان آمور ، ووندرك^(١) ، وبالافوكس^(٢) وكل مؤلفيكم ، مرة واحدة ألا أكذب إذ أقول إن لهم في الكتابة أسلوباً يختلف تماماً عن أسلوب صناع القصص ، وأن لديهم حذقة مختلفة تماماً في تجميل الحقيقة ...

(١) ندرک : اسم صفتار لنيکول .

(٢) ج . دي بالافوكس : أسقف إسباني .

جاء بنى بوسويه Bossuet (١٦٢٧ — ١٧٠٤) أسقف
 « مو » الشهير بجواظ « وخطبه » Sermons و « مرثاوات »
 Oraisons funébres « أمار غضبه خطاب للأب كافارو (١)
 نشر كقائمة لإحدى مسرحيات بوسويه ، ويزعم فيه المؤلف
 أن المسرح لم يكن ليستوجب اللوم بناتاً . مما خلف لنا مؤلف
 « حكم وتأملات في المسرح » Maximes et réflexions sur la Comédie
 فضلاً عن الرسالة التي يرد فيها بوسويه على الأب
 كافارو ، ويشلق فيها بالحكم القاطع على المسرح ، مع شيء من
 سوء النية في المراجع التي يذكرها .

الويل لكم يا من تضحكون لأنكم سوف تبكون

إذا كان المسرح لا يهدف إلى استمالة تلك الأهواء التي يمكن وصفها بالركة ،
 وإن كان جوهرها كثير الفحش ، فما السبب في أن السن التي تبلغ فيها هذه
 الأهواء ذروة العنف هي أيضاً السن التي يتأثر فيها المرء تأثراً شديداً بالتعبير
 عنها ؟ لكن ، لم تتأثر بذلك التعبير إلى هذا الحد ، إذا كنا ، كما يقول القديس
 أوجستان ، لآنحس ونرى أنه صورة أهوائنا ، وسحرها وغذاؤها ؟ يقول هذا
 القديس أيضاً ، أو ليس ذلك مرضاً محزناً في قلبنا ؟ يرى المرء نفسه في أولئك
 الذين يبدون وكأن مثل هذه الأشياء قد أثارتهم . ولا يلبث أن يصبح ممثلاً

(١) « خطاب عالم في اللاهوت مشهور بسجاياه وفضائله ، استعاره المؤلف لمرءة ما إذا
 كان المسرح مسووماً به أم يجب أن يحرم قلباً .

خفياً في المأساة ، يعبر عن هواد الذاتى ؛ ذلك أن الخيال يبدو بارداً لا لذة فيه من الخارج إذ لم يجد حقيقة تجاوبه في الداخل ، لذا تضعف هذه الذات إذ ما تقدمت السن وصارت الحياة أكثر جدية ، اللهم إلا إذا قفلتنا الذكرى المحببة إلى سنى القباب ، أجل سنى الحياة الإنسانية ، إذا ما استثرنا الحواس وحدها وأشعلنا جذوتها التى لا تنطفئ أبداً .

إذا كان الرسم غير المتواضع يرجع إلى الذهن ما يعبر عنه ، بطريقة طبيعية ، وإذا كنا ندين استخدامه لهذا السبب ، لأننا لا نتذوقه أبداً بالقدر الذى أرادته اليد الماهرة ، ولا ندخل إلى فكر الصانع ، ولا نضع أنفسنا ، بطريقة ما ، فى الحالة التى ود تصورها ، فلم تتأثر بالتعبير المرحى ، حيث يبدو كل شيء حقيقياً ، حيث تؤثر ، لا الملامح للبيئة والألوان الجافة ، وإنما الشخصيات الحية ، والعيون الحقة للتهبة الحنونة المفرقة فى الهوى ، حيث يميل دمع الممثلين الحقيقي ، دمع النظارة الحقيقى أيضاً ، وحيث تشعل أخيراً الحركات الحقيقية النار فى كل من فى العبالة وللقصورات ، وتزعمون أن كل هذا لا يهز النفس إلا بطريقة غير مباشرة ، ولا يثير الأهواء إلا عرضاً ؟

ادعوا كذلك أن الأحاديث التى ترى مباشرة إلى إشعال مثل هذه النيران ، وتحرض الشباب على الحب — وكأن هذا القباب ليس على قدر كاف من الجنون — وتجعله يحسد الطيور والحيوانات على مصيرها ، لأنه ما من شيء يقلق هواها ، ويشكو من العقل والحياة لكثرة إزعاجها وإكراهها ، ادعوا أن كل هذه الأشياء التى تدوى فى كل المسارح ، وفئات أخرى لها نفس طبيعتها ، لا تثير الأهواء إلا عرضاً ، فى حين ينطق كل شيء بأنها جعجات لإثارتها ، وتحرم قواعد الفن حقها ، ويعمل المؤلفون والممثلون بلا جدوى إذا ما حادت عن غايتها .

أرجوكم ، ماذا يفعل الممثل عندما يرغب فى التعبير عن عاطفة ما بطريقة

طبيعية. إنه يستعيد الأهواء التي أحس بها بقدر المستطاع والتي كان لزاماً عليه ، إذا كان مسيحياً ، أن يفرقها في دمع التوبة بحيث لا تنطرق إلى ذهنه ألبتة ، أو لا تنطرق إليه إلا مصحوبة بالاشمئزاز ، بدلا من أن يستعيدھا ، بقصد التعبير عنها ، بكل ما فيها من لطف مسموم ، وملاحة خداعة ؟ .

ستقولون إن كل هذا يظهر على المسارح على أنه ضعف . أسلم بذلك . لكنه يظهر على هذه المسارح على أنه ضعف جميل نبيل ، يشبه ضعف الأبطال والبطلات ، باختصار ضعف تحول بمكر إلى فضيلة ، بقدر يجعلنا نحب به ، ونصدق له على المسارح كافة ، ونرى أنه يجب أن يكون جزءاً أساسياً من للتع العامة ، ولا نحتمل العرض الذي لا يوجد فيسه نجس ، بل العرض الذي لا يسوده ويبعث الحياة في حركته كلها أيضاً .

ادعوا أن كل هذه الأبهة لا تغذي نار الطمع مباشرة ، أو أن الطمع حسن ، أو أن لا شيء في الاهتمام بتغذية نار الطمع يثير اشمئزاز الأمانة والأخلاق الحميدة ، أو أن النار لا تغذي إلا بطريقة غير مباشرة ، أو أن جذوة الرغبات الشائنة تخرج من وسط هذه النيران « عرضاً » ، في الأثناء التي تختار فيها أرق التعبيرات لتمثيل الهوى للضطرم في نفس العاشق المجنون ، ادعوا أن حياة الفتاة لا تخدشه إلا « عرضاً » الأحاديث التي تتناول فيها واحدة من بنات جنسها معاركها ، وتبوح فيها بهزيمتها ، تبوح بها للفتنصر عليها كما تسميه . سوف تأتي الفتاة وتتعلم في المسرح ما لا يرى في الحياة ، وما تخرص الاواني اسلمن لهذا الضعف على اخفائه بعناية . سوف تراه ، لا في الرجال الذين يسمح لهم العالم بكل شيء ، وإنما في فتاة تلبو متواضعة ، حيية ، فاضلة ، خلاصة القول في البطلة . وهكذا يصبح هذا الاعتراف الذي يحتج منه في المسرح جديراً بأن يكشف عنه أمام الجمهور ، وبأن يفوز بتصفيق المسرح كله ، وكأنه الأعجوبة المستحدثة .

أعتقد أنه ثابت بما فيه الكفاية أن التعبير عن الأهواء المستحبة يدفع بطريقة طبيعية إلى الإثم ، حتى لو اكتفى باستحالة حب الملاذ الحسية — وهو أساس هذه الأهواء — وتفاديتها عمداً ومع سبق الإصرار . يجيبون على ذلك بأن المسرح يظهر الحب ليتجنب الخطيئة ؛ إنه — وهو شريف دائماً في الحال التي يبدو عليها اليوم — يجرد هذا الهوى مما فيه من خشونة وتجريم ، وما الحب ، في النهاية ، إلا ميل يرى إلى الجمال ينتهي إلى رباط الزواج . وفقا لهذه المبادئ ، ينبغي أن نبعد إذن على الأقل من وسط المسيحيين ، الدعارات التي زخرت بها المسرحيات الإيطالية ، حتى في أيامنا هذه ، والتي ما زالت ترى بصورة غير لائقة في مسرحيات موليير : سوف تسترذل الأحاديث التي يبسط فيها هذا الرقيب الصارم (موليير) على القواعد الكبرى ، وهذا المصالح الرزين لوجوه متحدثاتنا وتعبيراتهن من مزايا تساهل الأزواج الفاضح ، في وضع النهار ، ويدعو فيها النساء إلى الانتقام المغيب ممن يغار عليهن . لقد أظهر قمرتنا النمرة التي يمكن أن ننتظرها من أخلاقيات المسرح ، التي لا تهجم إلا ما هو مضحك في العالم ، تاركة له مع ذلك كل فساد . ربما علمت الأجيال القادمة بنهاية هذا الشاعر للمثل الذي تلقى الضربة الأخيرة من للرض الذي مات على أثره بعد ساعات قليلة ، وهو يمثل « مريض الوهم » أو « طبيب رغم أنفه » وانتقل من دعابات للمسرح التي كاد يلفظ آخر أنفاسه بينها إلى حكمة ذلك الذي قال: الويل لكم يا من تضحكون لأنكم سوف تبكون . . .

« حكم وتأملات في المسرح » (Maximes et reflexions sur la Comédie, 1654)

لابرويير:

جان دي لابرويير La Bruyere (١٦٤٥ - ١٦٩٦)
وكيل عام الخزانة في فرنسا ، وأمين مكتبة «شاتيل» ومؤلف
الطبايع « Les Caractères » التي قد فيها مجتمع عصره
الفاسد ، وخص فصلا منها بـ « أعمال الفكر والمسرح » .

Ouvrages de l'Esprit et au théâtre

لماذا نضحك في المسرح بهذا القدر من الحرية ، ونخجل من أن نبكي فيه ؟
أتحملنا الطبيعة على التنحنن أمام ما يستوجب الرثاء أقل مما تحملنا على الانفجار
أمام ما يستوجب الضحك ، أنغير لللاخ هو الذي يجعلنا نبتاك أنفسنا ؟ إن
هذا التغير أكبر في الضحكة للبالغ فيها منه في أمر الآلام ؛ يدير المرء وجهه
ليضحك ، كما يديره ليبكي ، في حضرة العطاء وكل من يحترهم . أيفسر بالآلم
عندما يبدي حناه ، ويمبر عن شيء من الضعف ، خاصة إذا ما تعلق الأمر
بموضوع زائف ، يبدو أنه مخدوع فيه ؟ لكن بغض النظر عن ذكر الرصانة
والزنادقة الذين يرون بعض الضعف في الضحكة للبالغ فيها والدمع على السواء ،
والذين يحرمون على أنفسهم كلا منهما ، ماذا نتظر من أى مشهد مأساوى ؟
أن يبعث على الضحك ؟ ومع ذلك ، ألا تسود الحقيقة في مثل هذا المشهد ،
بواسطة هذه الصور ، بنفس العنف الذى تسود به في اللون الهزلى ؟ ألا تصل
النفس إلى الحق في كل من اللونين قبل أن تنفعل ؟ أمن المسير إرضاؤها إلى
هذا الحد ؟ ألا تحتاج إلى ما يشبه الحق أيضاً ؟ إذن ، كما أنه ليس بالغريب أن
نسمع ضحكة عامة ترتفع من المدرج كله أمام موقف ما من ملهات ما ، وأن
ذلك يفترض ، على العكس ، أن هذا الموقف مضحك ومبر عنه بكثير من

السذاجة ، كذلك العنف المفرط الذى يعمل به كل واحد على كتم دمعته ، والضحكة للفتنة التى يحاول أن يخفيه بها ، يدلان بوضوح على أن الأثر الطبيعى لأقصى درجات المأساة قد يكون أن يبكى الجميع صراحة معاً عند رؤية أحدم للآخر ، دون حرج فضلاً عن أننا قد نشعر بعد اتفاقنا على الاستسلام للبكاء ان ما يدعو إلى الخوف من البكاء فى المسرح غالباً ما يكون أقل مما يدعو إلى التملل فيه .

تقبض القصيدة المأساوية أنفسم منذ بدايتها ، وتكاد تترك لكم فى أثناء تقدمها حرية التنفس والوقت اللازم لاستعادة هدوئكم ، وإذا ما تركت لكم بعض الراحة ، أغرقتكم مرة أخرى فى أهوية جديدة ومخاوف جديدة . فهى تقودكم إلى الرعب عن طريق الشفقة ، وبالعكس ، إلى الففقة عن طريق الرعب ، تقودكم بالدمع ، والتعجب ، والشك ، والأمل ، والخوف ، وللفاجآت والهول ؛ حتى الفاجعة . ليست تلك القصيدة إذن نسجا من مشاعر حلوة ، وتصريحات حنونة ، وأحاديث غزلية ، وصور مستحبة ، وكلمات « معسولة » أو مازحة أحياناً بقدر يكفى لإثارة الضحك ، نسجا يليه مشهد أخير لا ينصت فيه المعاة إلى أية حجة ، أو تسفك فيه الدماء ، بموجب اللياقة ، ويدفع فيه أحد الأشتقاء حياته ممناً .

لا يكفى أن تكون الأخلاق فى المسرح غير سيئة ؛ ينبغى أن تكون محتشمة تهذيبية أيضاً . قد يوجد شئ يبعث على الضحك له من الضعة والغائظة ، أو حتى من التفاهة وعدم الأهمية ، ما لا يسمح للشاعر بأن يعيره انتباهه ، أو يمكن النظارة من أن يتسلوا به . تقدم شخصية القلاح أو السكير لمثل الأضحك مادة بعض المشاهد ، ولا تكاد تدخل إلا فى اللون الهزلى الحق . فكيف يمكنها أن تؤلف جوهر الملهة أو حركتها الرئيسية ؟ يقال عن مثل هذه الشخصية انها طبيعية . وفقاً لهذه القاعدة لن نلبث أن نشغل المدرج كله إذن بمخادم صغير ، أو مريض فى مرحاضه ، أو مخمور ينام أو يقى : أهنالك شئ أكثر

طبيعية؟ يتميز المخنث بالاستيقاظ متأخراً، وشمسية ردمج من النهار في الزين،
والنظر إلى المرأة، والتطيب، ولصق «الذباب»^(١)، وتلقى البطاقات، والرد
عليها. انقلوا هذا الدور إلى خفية المسرح: كلما أطلتم فيه — فصلاً أو
فصلين — كلما صار طبيعياً مطابقاً للأصل، وكلما صار أيضاً بارداً لا طلاوة فيه.

« الخلائق » (Les Caractères, 1688)

(١) قلع صغيرة من التافاة كانت ناء ذلك العصر يضمها على وجوههم للترين (الترجة).

جان جاك روسو

نار جان جاك روسو (Rousseau) (١٧١٢ - ١٧٧٨)
على الدومير الذى طالب بحرية المسرح فى مدينة جنيف ،
وحرر إليه خطابا طويلا أصبح شهيرا فيها بعد .

خطاب عن المسرح

الأثر العام للمسرح هو دعم الطابع القوى ، وزيادة لليسول الطبيعية ،
وإعطاء كل الأهواء قوة جديدة . وفقا لهذا للعتى ، ولأن هذا الأثر يقتصر
على تجسيم الأخلاق القائمة دون أن يعمل على تغييرها ، قد يبدو المسرح حسنا
للطبيين ، وسيئا للأشرار . فضلا عن أنه قد يبقى علينا دائما ، فى الحالة الأولى
أن نعرف ما إذا كانت الأهواء تتحول إلى رذائل إذا ما اهدت ثورتها أم لا .
أعرف أن فن الشعر للمسرحى يزعم إثبات عكس ذلك ، ويزعم تطهير النفوس
من الأهواء عن طريق إثارتها . لكن يصعب على إدراك هذه القاعدة إدراكا
حسنا . أعلى المرء ، كى يصبح معتدلا حكما ، أن يكون مجنوناً وثائراً أولاً ؟

يقول أنصار المسرح : « آه لا ! ليس الأمر كذلك . تدعى المأساة حقاً أن
أن كل الأهواء التى تصورها تحرك نفوسنا ، لكنها لا ترغب دائماً فى أن
تكون عاطفتنا هى ذات العاطفة التى تعذب شخصية للمسرحية . بل على عكس
ذلك ، غالباً ما تهدف إلى أن تحرك فينا مشاعر مناقضة لتلك التى تنسبها
لشخصياتها » . يقولون كذلك إنه ، إذا كان للؤلؤون سيئون استعمال القدرة
على إثارة النفوس ، لوضع مركز الاهتمام فى مكان سيء ، فإن هذه العاطفة يجب أن
تعزى ، لا إلى الفن ، وإنما إلى جيل الفنانين وفسادهم . ويقولون أخيراً إن
التصوير الصادق للأهواء والآلام التى تصحبها يكفى وحده لكى تجنبها بما

أمكننا من غناية وجهد . لكن يقف المرء على سوء نية كل هذه الأجوبة ،
 ما عليه إلا أن يستشير حال قلبه بعد مشاهدته مأساة ما . أينىء كل من الانفعال
 والاضطراب ، والتعفن الذى يحس به المرء فى نفسه ويمتد إلى ما بعد العرض ،
 يميل قريب إلى التغلب على أهوائنا وتهذيبها ؟ أم من شأن الانطباعات الحية
 المؤثرة التى نعتادها ، والتى غالباً ما تعاودنا ، التخفيف من حدة مشاعرنا عند
 الحاجة ؟ لم تمحو صورة الآلام التى تولدها الأهواء صورة أفعالات السرور
 والفرح التى تولدها هذه الأهواء أيضاً ، والتى يعنى المؤلفون بتجميلها ليجعلوا
 مسرحياتهم مستحبة أكثر ؟ أو ليس معروفاً أن الأهواء كافة أخوة ، وأن
 الواحد منها يكفى لإثارة ألف ، وأن محاربة أحدها بالآخر ليست إلا وسيلة
 لجمل النفس أكثر حساسية بالنسبة لجميعها ؟ العقل هو الأداة التى يجب أن
 تستخدم فى التطهير . ولقد سبق أن قلت إن العقل لا أثر له فى المسرح . إنما ، فى
 الواقع ، لانشارك كل الشخصيات عواطفها : لأن مصالحها تتعارض ، ويتحتم على
 المؤلف أن يجعلنا نختار إحداها ، وإلا ما فاعنا ذلك قط ؛ لكن بدلاً من أن
 يختار الأهواء التى يريد أن يحبها إلينا ، يضطر لى يبلغ غايته إلى اختيار
 الأهواء التى نحبها فعلاً . وما قلته عن نوع التمثيل ينسحب أيضاً على الأهمية التى
 تسود . ففى لندن ، يهتم الناس بالمسرحية إذا ما جعلتهم يحقدون على
 الفرنسيين ، وقد يكون الهوى الجميل هو القرصنة فى تونس ، والانتقام
 المثير فى ميسين ، وشرف حرق اليهود فى جووا . إذا خالف مؤلف ما^(١)
 هذه الحكم ، ألف مسرحية جيدة جداً لن يذهب أحد لمشاهدتها ؛ يجب
 عندئذ أن يهتم بالجميل ، لمخالفته أول قوانين فنه ، ذلك الذى يمد أساساً لكل

(١) لنضع ، على سبيل المثال ، وجلا مستقيا — وإن كان بسيطاً خفياً — لا يعرف الحب
 أو الفزل ولا يرس الجبل الجيلة فوق خيبة المسرح الفرنسي ، لنضع فوقها عاملاً . ليست لديه
 آراء مسيقة يرفض بعد تلقيه إمانة من سياف أن يذهب ليذبح ذلك الذى أمأته ولستنتذ فن
 المسرح كله لجمل الشعب الفرنسي يهتم بهذه الشخصيات مثلاً يهتم با « السيد » : اكون مختللاً
 لو أتينا ننجنا من هنا .

التواوين الأخرى ، ألا وهو النجاح . هكذا يطهرنا للمسرح من الأهواء التي لا وجود لها ، ويثير الأهواء للوجود فعلًا . فهل هذا دواء مناسب ؟ (٠٠٠)

ماذا تعلم في « فيدرا » و « أوديب » اللهم إلا أن الإنسان ليس حراً ، وأن السماء تعاقبه على جرائم تدفعه هي إلى ارتكابها ؟ ماذا تعلم في « ميديا » ، اللهم إلا إلى أي مدى يمكن لثورة الغيرة أن تجعل آلاماً قاسية مغايرة لطبيعتها . تابعوا غالبية مؤلفات المسرح الفرنسي . ستجدون فيها جميعاً تقريباً وحوشاً فظيمة وأفعالا قاسية ، أفعالا مفيدة إذا شئنا ، لأنها تعطى للشرحيات شيئاً من التشويق والفضائل ، شيئاً من التمرين ، لكنها خطيرة بكل تأكيد ، لأنها تعود عيون الشعب على فظائع لا ينبغي حتى أن يعرفها ، وعلى جرم لا ينبغي أن يفترض أنه ممكن . بل إنه غير صحيح أن القتل أو قتل الأب أو الأم بفيضان دائماً في المسرح . ولا أدري بأية افتراضات سهلة يجعلان مباحين أو قابلين للفقران . من الصعب علينا عدم التماس العذر لفيدرا للكخفة التي تسكب الدم البريء : يسم سيفكس زوجته ، ويطعن هوراس الشاب أخته ، ويضحي أجا بمنون بانيته ، وينجح أورليست أمه ، ومع ذلك تظل هذه الشخصيات جذيرة بالاهتمام . أضيفوا إلى ذلك أن المؤلف يضطر كي يجعل كل واحد يتحدث حسب طبعه إلى أن يضع في فم الأشرار حكمهم ومبادئهم ، بعد تغليفها ببريق الآيات الجميلة ، والنطق بها بلهجة مهيبة حكيمة ، وذلك لتعليم جمهور الصالة .

وإذا كان الإغريق قد احتملوا مثل هذه للشاهد ، فلأنها كانت تمثل لهم تاريخاً قومياً قديماً شاع دائماً بين أفراد الشعب ، ولأنه كانت لديهم الأسباب التي جعلتهم يذكرون بها باستمرار ، حتى البغيض في هذه للشاهد كان متفقاً ونظرتهم إلى الأمور . فكيف يمكن لقاعات للأساءة ، بعد تجردها من ذات الدوافع ومن ذات الأهمية ، أن تجد بينكم مشاهدين قادرين على احتمال اللوحات التي تهدمها والشخصيات التي تؤدي أدوارها ؟ واحد يقتل أباه ، ويتزوج أمه ، ويجد نفسه شقيقاً لأولاده . وآخر يجبر الابن على ذبح أبيه . وثالث يجعل الأب يشرب دم ابنه . إن الفرائص لترتعد لمجرد التفكير في الفظائع التي يزينون بها المسرح الفرنسي ، يقصد الترفيه عن أهدأ الشعوب وأكثرها إنسانية على وجه البسيطة !

دالومبير

جان لي رون دالومبير D'Alembert (١٧١٧ - ١٧٨٣)
كاتب فرنسي وعالم في الرياضيات أسهم في إعداد «الانسيكلو بديا»
لكنه دافع عن حرية الفنون عندما حرر المقالة الخاصة بجنييف
واحتج على تحريم (الذي يرجع إلى كالفان) العروض المسرحية
في تلك المدينة . رد ج . ج . روسو على دالومبير « بخطاب
عن المسرح » ، وأجاب دالومبير بخطاب إلى ج . ج . روسو ،
عبر فيه عن تراجع واضح . عندئذ ألف مارموتيل دفاعه عن
المسرح Apologie du Theatre في حين أبدى جريشي ندمه .

لا بد أن شخصاً أحس إحساساً قاسياً بالملل (ويصح أن يكون أميراً)
من هو أول من فكر في هذا الالهو الرقيق الذي تمثل بمؤداه فوق « الخشبة »
عيوب أمثالنا من البشر ويؤسهم ، بقصد التسرية عنا أو شغائنا من عيوبنا
ويؤسنا ، لمو نصير بمؤاده أيضاً مشاهدين للحياة ، بدلا من كوننا ممثلين فيها ،
وذلك للتخفيف من ثقل هذه الحياة وشقاها . تفوب هذه الفكرة المحزنة
أحيانا اللتمة التي أتذوقها في المسرح ، فأنا ألح من وقت لآخر ، من خلال
انطباعات هذا الفن المحببة ، رغما مني ، وفي شيء من الحزن ، علامة أصل
المسرح المؤسفة ، خاصة في لحظات الراحة تلك التي تظهر فيها الحركة التمثيل
بدلا من الشيء ، وللمثل بدلا من الشخصية ، عند توقعها وبرودها ، وتركها
الحيلال هادئا ...

... يبدو لي أن ما يستوجب اليوم في هذا اللون^(١) ، أو بالأحرى في
الطريقة التي طالجها به شعراؤنا هو للزج الغريب الذي قاموا به دائما على وجه

(١) المسرحية المؤثرة .

التقريب بين ما يؤثر وما يضحك . إن شعورين لهما هذه الحدة وهذا الاختلاف لم يجعلا ليكونا متجاورين ، بالرغم من أن في الحياة بعض الظروف الغريبة التي نضحك ونبكي فيها في آن واحد ، وإنني لأسأل عما إذا كانت كل ظروف الحياة تناسب التمثيل على المسرح ، وما إذا كان الشعور للضطرب الحائر الناتج عن هذا الخلط بين الضحك والدمع أفضل من متعة البكاء وحدها أو متعة الضحك وحدها .

« خطاب إلى روسو » (Lettre a Rousseau 1759)

جونه :

صوريوهان- ولعجج جوته Goethe (١٧٤٩-١٨٣٧) الموهبة
المسرحية في مؤلف قححه فيما بعد وأصبح « سنى تليم ويلهلم
مايستر » Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister

أين يوجد ملجأ من الملل أفضل من المسرح؟ أين يتم التعارف بطريقة
ألطف؟ يشعر الناس أبدأ بأخوتهم أكثر مما يشعرون بها عندما يتعلقون
بشفاه رجل واحد، ويفتنهم ويودى بهم شعور مشترك؟ ماذا تكون اللوحة،
والتماثيل، بالقياس إلى اللحم الحى الحى هذا، إلى هذا الآخر الذى هو أنا أيضا، الذى
يتعذب، ويتمتع، ويجعل كل واحد من أعصابى يهتز ويتجاوب مع أعصابه؟
أين يمكننا أن نفترض وجود قدر أكبر من الفضيلة؟ لدى البورجوازي الورع
الذى يكس ما يأكله عن طريق تجارة كريهة دنسة؟ أم لدى ذلك الذى يغذى
فنه - وهو مصدر عيشه - فى آن واحد، أنبل وأسمى المشاعر التى يقدر
البشر على إدراكها، ذلك الذى يدرس ويصور الفضيلة، والرييلة مجردتين، كل
يوم، والذى يجب أن يحسن بالجمال والقبح بكل قوتها، قبل أن يتمكن من
نقلها إلى الآخرين بقوة معادلة؟

« موهبة ويلهلم مايستر المسرحية » La Vocation Théâtrale de Wilhelm
Meister, ler version (1777 - 1785) trad. Florence Halévy. Ed -Grasset
1924 ,

جاء بير أوجستان كارون دى بومارشيه Beaumarchais (١٧٣٧ - ١٧٩٩) إلى المسرح متبعاً نظريات ديدرويه في بادئ الأمر (« أوجينى » Eugénie) . - قطعت مسرحيته « الصديقان » Le Deux amis - وهى مسرحية عادية - عند عرضها للمرة العاشرة . ثم حول إلى ملهاة أوبرا كوميدية - « حلاق أشبيلية » من خمسة فصول ، « Le Barbier de Séville » - كانت فرقة « الممثلين الطليان » قد رفضتها . وبعد نجاحها بفتور في الكوميدي فرانسيز ، نجحت في نص آخر يقع في أربعة فصول . أما « زواج ليجارو » Le Mariage de Figaro فقد كانت سبباً في نجاح بومارشيه وسجنه في آن واحد . كان الرقباء قد أدانوا المسرحية قلاماً ، وكان لا بد من تدخل السيودى فودى حتى يسمح الملك بمرض المسرحية في الكوميدي فرانسيز ، حيث أثار نجاحها حقد سوار عضو الأكاديمية والكونت دى پروفونس . ولقد أجاب بومارشيه على من سخروا منه بقدر من العنف جعل حامل الاختتام يسجنه في سان لازار .

الأعمال المسرحية ، يا سيدى ، شأنها شأن أولاد النساء : فهى تحمل بلادة ، وتبلغ نهايتها بتعب ، وتولد بألم ، ونادراً ما تعيش لتنفذ والديها ثمن عنايتهما بها ؛ إنها تتطلب من الآلام أكثر مما تعطى من اللع ، تابعوها في حياتها : ما تكاد ترى النور حتى يشغل بها الرقباء ، بحجة تضخمها ، ويبقى الكثير منها في السجن ، يعاملها جمهور الصالة القاسى بعنف ويسقطها ، بدلاً من أن يلعب معها في لطف . وغالباً ما يبتزها المشخص عندما يهددها . إذا ما غابت عن النظر

لحظة واحدة ، وجدت للأسف اوهى تنسكع في كل مكان ، مهلهلة، مشووعة ،
أضنتها « المقتطفات » وغمرتها « الانفعالات » . وبعد أن تقلت من كل هذه
الآلام ، يصيبها ، إذا ما لمت لحظة ، أكبر مرض : النسيان المميت يقتلها
فتموت ؛ وبعد عودتها إلى العدم مرة أخرى ، تفضل في عالم الكتب اللانهاي .

(Lettre modérée sur « حلاق أشبيلية »
la critique du «Barbier de Séville», 1775)

شيلر :

يوهان — كريستوف — فريدريك فون شيلر Schiller (١٧٥٩ — ١٨٠٥) شاعر ألماني وكاتب مسرحي ، اشتهر وهو في الثانية والعشرين بمسرحيته : « اللصوص » « Les Brigands » يتبرشيلر المسرح مدرسة للقضية قادرة على تلقين احترام الحرية والكرامة الإنسانية . من بين مقالاته في علم الجمال وعلم الأخلاق « خطابات عن تربية الإنسان الجمالية » .

Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme
تؤكد أن ثقافة « الجمال » المنزهة يمكنها وحدها أن تقوم
المجتمع .

المسرح باعتباره مؤسسة أخلاقية

لاحظ سوبزر^(١) أن الميل العام الذي لا يقاوم إلى الجديد الخارق للعادة ، ورغبة الإنسان في الإحساس بأنه في حالة هوى ، هما اللذان أوجدا المسرح . كان لا بد للإنسان الذي أنهكته مجهودات العقل العظيمة ، وأثارت أعصابه مشاغل حياته الرتيبة — وغالبا ما تكون ثقيلة — وأشبعه حب الذات ، من أن يحس في ذاته بفرغ يتنافى مع حاجته الخالدة إلى النشاط . كانت طبيعتها التي لا تقدر على البقاء في حال الحيوان فترة طويلة ، ولا على الاستمرار بلا توقف في الأعمال الذهنية الدقيقة ، في حاجة إلى حال متوسط يجمع بين هاتين النائيتين للتناقضتين ، حال يؤدي إلى انسجام لطيف بمد أن يرضى الأوتار

(١) نظرية عامة في الفنون الجميلة .

المشودة ، وفي استطاعته تيسر الانتقال للتناوب من حال إلى أخرى .
الإحساس الجمالى أو الشعور بالجمال هو الذى يمنع هذه الميزة على وجه الخصوص .
لكن ، بما ان المشرع الحكيم عليه أن يهتم أولاً باختيار الأسمى من بين
تأثيرين فهو لن يكتفى بتجريد ميول شعبه من السلاح ، بل سيستخدمها ،
ما أمكنه ذلك ، كأدوات لتنفيذ خطته العليا ، ويجهد في تحويلها إلى مبادئ
سعادة . لذا اختار المسرح قبل أى شئ آخر ، للمسرح الذى يفتح آفاقاً لا حد
لها أمام الدهن المتعطر ويقدم الغذاء للمكبات النفس كافة دون أن يمسجد
إحداها ، ويجمع بين ثقافة العقل والقلب وأنبى تسلية (٠٠٠) أى عون للقانون
والدين إذا ما تحالفا مع المسرح ، حيث التأمل المباشر والحضور الحى ، حيث
تمر القضية والرذيلة ، السعادة والشقاء ، الجنون والحكمة ، أمام الإنسان في
شكل حقيقى ملموس ، فى ألف لوحة حية ، حيث تفسر العناية الإلهية ألغازها ،
وتحل عقدها أمام عيوننا ، حيث يعترف القلب البشرى ، على أداة تعذيب
الهموى ، بأكثر حركاته سرية ، حيث تسقط كل الأقنعة ، ويقبخر كل زيف ،
وتعقد الحقيقة جلساتها حقيقة لا تقبل الفساد ، مثل رادامونت ١

تبدأ سلطة المسرح للقضائية حيث تنتهى مجال القوانين الإنسانية . إذا
كانت العدالة تدع الذهب يهرها وتضع نفسها فى خدمة الرذيلة ، وإذا كانت
جرائم العظماء تهزأ بمنجزها ، والخوف من الناس يقيد ذراع القاضى ، فإن
المسرح يستولى على السيف والميزان ، ويمجر الرذائل أمام محكمة خفية . إنه
إمبراطورية الخيال والتاريخ بأسرها ، والماضى والمستقبل ، يطعمونه عند أدنى
إشارة . يعيش بعض المجرمين الجسورين الذين تحولوا منذ مدة إلى تراب ،
حياتهم الشنيعة من جديد ، بمدآن استدعاهم اليوم صوت الشعر التقدير ، ليلقنوا
الأجيال القادمة درساً رهيباً ، ويمر من كانوا حول قرنهم أمام عيوننا ، يمرون
حاجزين ، مثل الظلال فى المرأة المقمرة ، وإنا لننطق ذكرام باسمناز متلذذ
حتى لو لم تعلم أية أخلاقيات ، ولم يجد أى دين ، أى إيمان ، ولم تعد هناك

قوانين ، فإن ميديا سيملكها أن تجعلنا نرتجف عندما نهبط مترنحة درجات سلم القصر ، بعد انتهائها توأ من قتل أولادها . ستستولى الرفقات المفيدة : أبدأ على الناس ، ويحس كل منهم في قرارة نفسه بشمن الضمير الحى عندما تغسل ليدى ما كبث — للمرأة المخيفة التى تسير وتتكلم وهى نائمة — يديها ، وتطلب كل عطور شبه الجزيرة العربية لتزيل رائحة القتل الكريهة ؛ وإذا كان من المؤكد أن التمثيل للرئى يخلف أثرأ أقوى من أثر الخطاب اللبت أو الرواية الباردة ، فإن المؤكد أيضاً أن للمسرح يؤثر بطريقة أعمق وأبغى من الأخلاقيات والقوانين .

(. . .) المسرح ، أكثر من أية مؤسسة عامة مدرسة للحكمة العملية ، ودليل للحياة المدنية ، ومفتاح لا يخطئ يفتح أكثر طرق النفس البشرية حرية . أسلم بأن كثيراً ما يعجزوا احترام القات وتصلب الضمير أفضل أثر للمسرح ، وبأن ألف رذيلة تواجه مرآته بلا حياء ، وبأن قلب المتفرج الجامد يدفع بألف شعور طيب دون أن يشعروا ؛ بل اننى أرى أن شخصية هاربا جون (مولير) لم تقوم حتى اليوم مرابياً واحداً ، وأن انتحار بيغرى^(١) أبعد القليل من إخوانه عن الولوج المفرط بلعب الورق ، وأن قصة قاطع الطريق شارل مور الشقية لن تجعل الطرق الكبرى أكثر أماناً ، حتى لو قللنا من شأن آثار المسرحية العظيمة ، وأصبحنا ظالمين لدرجة إنكارها ، أى أثر ضخم يبقى له ؟ إذا كان المسرح لا يقضى على الرذائل ولا يقلل من عددها ، فهو على الأقل يعرفنا بها . علينا أن نحيا بين هؤلاء المرذولين ، بين هؤلاء الجانين ، علينا أن نتجنبهم أو نعاندهم ، وأن نواجه هجماتهم أو نستسلم لها . وبفضل المسرح ، لم يعد بإمكان هؤلاء أن يفاجئونا . إننا محصنون ضد اعتداءهم . المسرح أقضى إلينا بطريقة الكشف عنهم ومنعهم من الإضرار بنا . وأزاح قناع المناق المزيّف ، وكشف

(١) فى مسرحية سوران التى تسمى مسرحية «الفارس» The Gamester «لأودارد مور .»

الذئ عن الشبكة التي كان يحيطنا بها المكر والخداع ، وأخرج الحب والزيف
من مناهاتهم الملتوية ، وأظهر وجهها المهول في وضوح النهار .

(٠٠٠) لا يمكنني أن أغفل هنا الأثر العظيم الذي قد يخلقه مسرح جديد
دائم في الفكر القوي .. أعني بفكر الشعب القوي انسجام آرائه وميوله
وافتقارها حول بعض النقاط التي يفكر فيها ويحس بها شعب آخر بطريقة
مختلفة . والمسرح وحده هو الذي يستطيع أن يحقق هذا الاتفاق إلى درجة
عليا ، لأنه يطوف بميدان العلم الإنساني ، ويستنفد كل مواقف الحياة ، ويلقي
الضوء على جميع ثنايا القلب ، ويجمع الحالات الاجتماعية كافة والطبقات كافة ،
ويسير في أكثر الطرق نفاداً ليصل إلى العقل والقلب إذا سيطرت على مسرحياتنا
كلها لمحة بارزة ، وتفضل شعراؤنا واجتمعوا وكونوا حلفاء وثيقاً فيما بينهم ،
لبلوغ تلك الغاية ، وأشرف على أعمالهم اختيار دقيق ، وكرسوا ريشتهم
للموضوعات التي من شأنها أن تهتم الشعب بأكمله : خلاصة القول ، إذا توصلنا
إلى أن يكون لنا مسرح قومي ، أصبحنا أمة أيضاً .

المسرح باعتباره مؤسسة أخلاقية
Le théâtre considéré comme
une institution (morale), trad . A. Regnier 1861).

شوبنهاور:

آرثر شوبنهاور Schopenhauer (١٧٨٨-١٨٦٠ فيلسوف)
ألماني ، ظهر عمله الرئيسي «العالم بوصفه إرادة وتمثيلاً» .
Le Monde comme volonté et comme représentation
عام ١٨١٩ : قد يكون العالم وهماً كبيراً تخلفه إرادة لا مقولة .
على الإنسانية أن تسمى هذا الوهم . وعلى المسرح أن يلعب
دوراً في الكشف عن هذا السر .

...

تعتبر المأساة أسمى ألوان الشعر حقاً ، سواء بالنسبة لصعوبة التنفيذ ، أم
بالنسبة لمنظمة الانطباع التي تخلفه . وإذا أردنا أن نفهم مجموع الاعتبارات
المقدمة في هذا المؤلف وجب علينا أن نلاحظ بعناية أن هذا الشكل الرفيع
للمبكرة الشعرية إنما يرمي إلى أن يرينا الجاب الرهيب من الحياة ، الآلام التي
لا تسمى ، وقلق الإنسانية ، وانتصار الأشرار ، وسلطة صدفعة يبدو أنها تسخر
مننا ، وهزيمة العادل البريء المحتمية ؛ نحن نجد في ذلك كله رمزاً له دلالاته
لطبيعة العالم والوجود ؛ نرى هنا صراع الإرادة مع نفسها ، بكل ما في هذا
الصراع من هول . وفي هذه الدرجة القصوى من موضوعيته يتم الصراع بأكثر
الطرق اكتمالاً . وترينا المأساة إياه بتصورها العذاب الإنساني ، سواء نشأ هذا
العذاب عن المصادفة أو الخطأ الذين يحكمان العالم في شكل ضرورة لا مفر
منها ، ويقدر يكاد يؤخذ على أنه اضطرار مقصود أو صادر عن طبيعة الإنسان
ذاتها ، وتشابك مجهود الأفراد وإرادتهم ، وفساد وبلاهة التاليفية منهم . الإرادة
التي تحيا وتظهر لدى الناس جميعاً واحدة ، لكن مظاهرها تتحارب وتتطاحن ،
فهي تبدو أكثر أو أقل نشاطاً ، حسب الأفراد ، أكثر أو أقل تمكلاً ، أكثر

أو أقل اعتدالا بفضل نور المعرفة . وأخيراً تعمل المعرفة لدى الأشخاص الخارجين للعادة ، بعد أن يظهرها العذاب نفسه ويسمو بها ، إلى درجة تجعلها ترى بوضوح ، من خلال الشكل الظاهري أو مبدأ الأفراد ولا يمكن فيها للعالم الخارجى — حجاب مايا — أن يخذلها . عندئذ تتلاشى الأناية ، نتيجة هذا المبدأ ، مع « الانفراد » . وتفتقد « الأسباب » التى كانت قوية جداً فيما مضى سلطانها ، وتعمل محلها معرفة كاملة للعالم تأتى بالاستسلام والهدوء ، بل بالتنازل عن الرغبة فى الحياة ، لأنها تعمل كهديء للإرادة . فى الأماسة مثلاً ، نرى أنبل الشخصيات تعدل عن الأهداف التى سمت إليها بحماسة ، بعد صراع طويل وعذاب طويل ، وتضحي إلى الأبد بمتعة الحياة ، أو حتى تنفض عنها عبء الوجود إرادياً وبفرح . هذا ما يفعله كل من الأمير كونستون عند كالديرون ، ومارجريت فى فاوست ، وهاملت ؛ ويودهوراثيو أيضاً أن يخذل وحذو صديقه ، لكن هاملت يطلب إليه أن يعيش ويحتمل آلام هذا العالم المعادى بعض الوقت ، حتى يروى مصير صديقه ويبرز ذكره . وهذا ما تفعله أيضاً كل من عذراء أورليان وعروس ميسين . تموت كل هذه الشخصيات بعد أن يظهرها العذاب ، أى بعد أن تكون رغبته فى الحياة قد ماتت .

أن نطلب من الأماسة ، على عكس ذلك ، ممارسة ما يسمى بالعدالة الشعرية ، يعنى سوء الفهم التام لجوهرها ، بل سوء فهم جوهر هذا العالم . لم يخش الدكتور صمويل جونسون أن يعبر فى نقده لبعض مسرحيات شكسبير عن مطلب على هذا القدر من اللامعقولية . فهو يؤاخذ الشاعر على احتقاره المطلق للعدالة . هذا حقيقى ، ما هى جريمة كل من أوفيليا ، وديدمونة ، وكورديليا ؟ لا تطالب بهذه العدالة ، ولا نحس بالمتعة بدونها ، إلا العقول المتشعبة بتفاؤل تافه مثل

تفاؤل البروتستانتى أو من يحكم عقله . ما هو إذن معنى المأساة الحقيقى ؟
هو ألا يكفر البطل عن خطاياه الفردية ، بل يكفر عن الخطيئة الأولى ، أى
عن جريمة الوجود ذاتها . ويقولها كالديرون صراحة : أكبر جريمة ارتكبها
الإنسان « هى ميلاده » .

(المالم بوصفه إرادة وتمثيلاً
Le Monde comme volonté et comme
représentation, 1818, trad . A. Burdeau, 1893)

كازيمير بونجور :

كازيمير بونجور (١٧٩٥ — ١٨٥٦) مؤلف
مسرحيات فرنسية . كتب قصة وملهاوات شعرية ذات أسلوب
حمى إلى حسد ما وفكرة أخلاقية : « آلام المنافسة »
« La Mère rivale » والزيعة أو « ابنتا العم »
« L'Education ou les deux cousines » (والزوج المخطوط)
« Le Mori à bonnes fortunes » وسخر من الرقابة على
المسرح في مقامة « ابنتا العم » .

حوار بين وبين محطم آثار فنية^(١) مهذب

(هو) — (رأسه إلى الوراء ويده في جيبه) — سيدى العزيز ، مهما قلت ،
يجب أن تحذف شخصية المركيز ، لأن طبقة النبلاء شيء له من الاحترام ما يحول
حون نقله إلى المسرح ...

أنا (منحنيا في احترام) تنازل واستمع إلى ياسيدى — أنا أسخر في
شخص امرأة من العامة ، من عادة الرغبة في الاقتران بالعتفاء ، وإذا حذفت
شخصية السيد العظيم ، لن تكون هناك مسرحية .

هو — أنا لا أدخل في هذه التفاصيل . أنت تهاجم النبلاء ، أنت
ظالم لنا .

أنا — لكن يوجد ، ياسيدى ، في مؤلفات مولير للمركيز والكوت .

(١) الرقيب .

هو — مولير ، يا سيدى كان تحريراً ، قد لا تمثل مسرحياته اليوم ، وأنهم
استمعوا إلى ...

أنا — إذا كان لا يمكننى الاحتفاظ بمركز ، فأقبل على الأقل أن يكون
لى كوت !

هو — لا ، يا سيدى .

أنا — بارون ؟

هو — لا ، لا يا سيدى .

أنا — فارس ؟

هو — لا ، يا سيدى .

أنا — سيد أجنى ؟

هو — لا يا سيدى ، لا يا سيدى

أنا — لكن ، يبدو لى أن هذا الاقتراح الأخير قد يوفق بين الجميع ،
لأن التلميح لن يكون مباشراً ...

هو — سيدك الأجنى دعاية سخيفة ، لأن النبلاء متضامنون .

أنا — هيا ، يا سيدى ، أنا خاضع أفضل أن أخطئ للحنى على أن أفقد
ثمرة عامين من العمل .

هو — لا يكفى هذا . من المناسب أيضاً أن تشير إيجابياً إلى أن روزمير ،
فى روابتك ، تبيل من عهد بونابرت ، ورجل اغتنى بوسائل شائنة .

أنا — ليه ابنى أستسلم أيضاً — لكن ، هل أستطيع على الأقل الآن ،
بعد أن قبلت كل هذه التضحيات ، أن أعيد بعد للقطاع ؟ لقد حذفت شيئاً
منها ، فى حين أنه لا يضر مطلقاً . وأنت الذى اعتدت المسرح ، لا بد أنك تحس.
مثلاً أن ...

هو — (مقاطعاً إياي بحدة) — سيدي ، نحن على خلق ، نحن لا نذهب إلى المسرح .

أنا — آه ، معذرة ! كنت أظن أن الأمر ضروري بالنسبة لمن يشغل منصبك ، وإنك لا تحكم على الناس من غير أن تستمع إليهم . لكن ، قل لي لماذا لا أستطيع أن أحتفظ ببيت الشعر الآتي :

« أنا أنوي أن أصبح صديقاً لزوجك » ؟

هو — لأنهم سيصفقون له . ألا ترى أنه غل ؟

أنا — شكراً جزيلاً لثباتك ! لكن لماذا لا يسمح لي بإعادة هذا البيت الآخر :

« أنا لا أحتقر إلا من لا يفعلون شيئاً » ؟

هو — لأنهم سيصفقون له .

أنا — لكني ، يا سيدي لا أكتب إلا ليصفقوا لي .

هو — كل المقاطع التي يصفقون لها في أيامنا هذه مثيرة للتمرد . لكن ، مم ، تشكو ؟ لقد أحللتنا بيتنا آخر عمل بيتك .

أنا — هذا صحيح . لكن بما أن البيت الذي أحللتوه عمل بيتي كان باهتاً .. بعض الشيء ، رد إلى بيتي . أرجوك .

هو — قلت لك أن بيتك قد يصفقون له . احتفظ ببيتنا .

أنا — لو كانت هذه هي طريقتك في الحكم فلن يلبث الفن المسرحي أن يزول من فرنسا .

هو — (دافعاً إياي بلطف نحو مدخل الحجرة) — ياله من ضرر ! أظن أن المجتمعات لا يمكنها العيش بلا مسرح ؟

أنا — انتهى الأمر ، أرى أن مستقبله قد ضاع ، انتهت المسرحيات .. إني متنازل عن المهنة .

هو- (يفلق الباب) -أهنتك ، سيزداد عدد الشرطاء واحداً ، ويقل عدد
كتاب المسرح واحداً .

Préface de : L'Education ou les deux) (مقدمة التريية أو ابنتا العم)
(cousines, 1823)

...

ستندال :

أيها الناكرون للجميل ، كفوا عن الشكوى من الرقابة الطيبة ؛ إنها تقدم
أكبر خدمة لغروركم ، إذ تستخدمونها في إقناع الآخرين ، وربما إقناع أنفسكم
بأنكم قد تعملون شيئاً لو ...

(راسين وشكسبير 1844 Racine et Shakespeare)

فيكتور هيجو :

بحث فيكتور — ماري هيجو (١٨٠٢ — ١٨٨٥) :
عن وسائل الوصول إلى النجاح الشهي ، في المسرح بصفة
خاصة . وذلك عندما كتب « الملك يلهو » Le Roi, s'amuse .
و « لوكريشيا بورجيا » Lucrece Borgia ، و « ماري تيدور »
Marie Tudor ، و « انجيلو ، طاغية بادو »
Angelo, tyran de Padoue . ثم كتب مسرحيات أممي
وأصب « روي بلاس » Ruy Blas و « هرثاني » Hernani
وهجر المسرح بعد سقوط « ليونجراف » Le, Burgraves
والتي قوبلت بالصغير في « الثياتر فرنسيه » .

العظمة والحقيقة

هناك طريقتان لاستالة جمهور المسرح : العظمة والحقيقة . تأخذ العظمة
بمجامع قلوب الجماهير ، تستحوذ الحقيقة على الفرد .

ينبغي أن يبحث الشاعر المسرحي — أيا كانت أفكاره عن الفن — إذن ،
دأماً وقبل كل شيء ، عن العظمة مثل كورني ، أو الحقيقة مثل موليير ، أو
وهذا أفضل ، وتلك هي أعلى قمة يمكن أن تصعد إليها العبقرية — العظمة
والحقيقة في آن واحد ، العظمة في الحقيقة ، والحقيقة في العظمة ، كما هي الحال
عند شكسبير .

ذلك أنه — لنلاحظ ذلك بطريقة مابرة — قدر لشكسبير أن يوفق ،
ويوحد ، ويجمع بلا توقف في مؤلفاته العظمة والحقيقة ، هاتين الصفتين
المتعارضتين تقريباً أو على الأقل المميزتين بحيث يعد عيب كل منهما عكس

عيب الأخرى ، وهذا هو السبب في سيادة عبقريته . الصغر هو حجر العثرة في الحقيقة، والزيف هو حجر العثرة في العظمة . نجد في كل أعمال شكسبير عظمة تمد حقيقة ، وحقيقة تمد عظمة . ونجد مرة ثانية وسط كل هذا الخلق النقطة التي تتقاطع فيها العظمة والحقيقة ؛ وحيث تتقاطع الأشياء الحقيقية والأشياء العظيمة يكتمل الفن . يبدو أن شكسبير شأنه شأن ما يكل أنجلو ، خلق لحل هذه للشكلة الغريبة التي يبدو أن مجرد النطق بها غير معقول : البقاء دائماً في الطبيعة ، والخروج منها أحيانا في آن واحد — يبالغ شكسبير في النسب لكنه يبقى على الصلات . بالقدرة الشاعر العجيبة ! يخلق أشياء أعظم منا ، وتحيا مثلنا . هاملت مثلا حقيقي مثل أى واحد فينا لكنه أكبر . هاملت صلاق . ومع ذلك فهو واقعي . ذلك أن هاملت ليس أنتم ، وليس أنا ، بل كانا جميعا . هاملت ليس إنسانا ؛ إنه الإنسان .

استخلاص العظمة من الحقيقة ، والحقيقة من العظمة على الدوام . هذا هو إذن هدف الشاعر للسر ، في نظر كاتب هذه للسرحة — مع الاحتفاظ بباقي الأفكار التي استطاع أن يشرحها في هذا الصدد في أماكن أخرى — ؛ هاتان الكلمتان العظمة والحقيقة، تتضمنان كل شيء ، تتضمن الحقيقة الأخلاق ، وتضمن العظمة الجمال .

لن نفترض لدى للؤلؤف الجرأة على اعتقاد أنه بلغ هذا الهدف ، أو حتى يستطيع أن يباغ . ليسمح له مع ذلك بأن يشهد علانية بأنه لم يصب إلا إلى هذا الهدف حتى اليوم . ومسرحته الجديدة التي مثلت منذ قليل تعد خطوة أخرى في سبيل بلوغ هذا الهدف للشرق . ما هي بالفعل ، الصكرة التي عمل على تحقيقها في « ماري تيدور » ؟ ها هي ذى : ملكة امرأة عظيمة كالملكة ، وحقيقة كالرأة .

سبق أن قال (للؤلؤف) ما يلي في مقام آخر : الدراما كما يحسها (للؤلؤف) ،

الدراما كما يود أن يصفها العبرى ، الدراما حسب مفهوم القرن التاسع عشر ، ليست مأساة — ملهاة كورنى الاسبانية السامية للتعالية للبالغ فيها ، أو مأساة راسين المجرده ، العاشقة للثالثية الرثائية فى استيحاء ، أو ملهاة مولير العميقة ، البصيرة ، الثاقبة ، الساخرة بلا رحمة ، أو مأساة فولتير ذات الفكرة الفلسفية . أو ملهاة بومارشيه ذات الحركة الثورية ، إنها كل هذا فى آن واحد، أو بعبارة أفضل ليست شيئاً من كل هذا . ليست جانباً واحداً من الأشياء يلقي عليه الضوء بطريقة منتظمة مستمرة ، كما هى الحال عند هؤلاء الرجال العظام ، بل هى كل شئ ينظر إليه من شتى الوجوه فى ذات الوقت . ولو وجد اليوم رجل يستطيع أن يخلق الدراما كما فهمها ، لكانت هذه الدراما القلب الإنسانى ، والعقل الإنسانى ، والعاطفة الإنسانية الجائعة ، والإرادة الإنسانية ، والماضى . وقد بحث لصالح الحاضر ، والتاريخ الذى صنعه آباؤنا فى مواجهة التاريخ الذى صنعه ، وكل ما يختلط فى الحياة بعد مزجه على خشبة المسرح ، وفتنة هنا ، وحديث حب هناك ، ودرس للشعب فى حديث الحب ، وصرخة للقلب فى الفتنة ، والضحك ، أو الدمع ، أو الخير أو الشر ، أو ما هو سام ، أو ما هو حان ، أو القدرة ، أو العناية الإلهية ، أو العبرية ، أو للمصادفة ، أو المجتمع أو العالم ، أو الطبيعة ، أو الحياة ، وسنحس فوق كل هذا بسيادة شئ عظيم !

سيسمح بكل شئ لهذه الدراما التى ستعلم الجمهور دائماً ، لأنه سيكون فى جوهرها عدم الإفراط فى أى شئ . ستفتنر هذه الدراما بالأمانة ، والسمو ، والفائدة ، وراحة الضمير بحيث لا تهم أبداً بالبحث عن التأثير والضمج . عندما تبحث عن الأخلاق أو الدرس فحسب . ستقود فرانسوا الأول إلى ماجلون ، دون أن يشقه فى أمره . ستجعل الإشفاق على ماريون يبتقن من قلب ديدنيه دون أن تقلق أكثر الناس صرامة . ستستطيع أن تبسط على المسرح هذا المثلث المروع الذى كثيراً ما يظهر فى التاريخ : — المسكة ، والحليل ، والجلاد بكل ما فيه من واقعية مرعبة دون أن توصف بالمبالغة والقفخة مثل مؤلف « ماري تيدور » .

لا بد للرجل الذى سيدع هذه الدراما من صفتين : الضمير والعبقريّة ..
 والمؤلف الذى يتحدث هنا لا يتمتع إلا بالصفة الأولى ، وهو يعرف ذلك .
 لكنه سيستمر فيها بدأه ، وهو راغب فى أن يفعل الآخرون شيئاً أفضل مما
 فعله هو اليوم . يتعاطف اليوم جمهور لا حصر له متزايد الذكاء ، مع كل
 المحاولات الجادة فى ميدان الفن . واليوم كل ما هو سام فى النقد يساعد الشاعر
 ويهجه . بقية الآراء لا تهم . فليأت الشاعر إذن ! أما عن مؤلف هذه الدراما
 الموقن بأن المستقبل للتقدم ، والمتأكد من أن منابرته ستدخل فى الحسبان إذا
 أعوزته العبقريّة فيلقى بنظرة راثمة ، واثقة هادئة على الجمهور الذى يحيط هذه
 العمل غير الكامل كل ليلة بهذا القدر من الفضول ، والقلق ، والانتباه ، فهو
 يحس فى حضرة هذا الجمهور بالمسئولية الملقاة على عاتقه ، وقبلها فى هدوء .
 ولا يغيب عنه أبداً ، ولو لحظة واحدة ، الشعب الذى يمدينه المسرح ، والتاريخ
 الذى يشرحه المسرح ، والقلب الإنسانى الذى ينصح به المسرح . غداً يترك
 المؤلف العمل الذى أنجز ليلتفت إلى العمل الذى يتحتم إنجازه ، ويخرج من
 وسط هذا الجمهور ليدخل فى وحدته ، تلك الوحدة العميقة حيث لا يصل أى
 أثر سىء للعالم الخارجى ، حيث يأتى الشباب ، صديقه أحياناً ليضغط ، على يده
 حيث يبقى المؤلف وحيداً مع فكره ، واستقلاله ، وإرادته . سيعتز بوحده
 أكثر مما فى أى وقت مضى ، لأن فى الوحدة فقط يستطيع الشاعر أن يعمل
 من أجل الجمهور . وأكثر مما فى أى وقت مضى ، سيبعد عقله وضميره وفكره
 عن عصابات الدسائس ، لأنه يعرف أن هناك شيئاً أعظم من عصابات الدسائس
 والأحزاب ، شيئاً أعظم من الأحزاب ، الشعب ، وشيئاً أعظم من الشعب ،
 الإنسانية .

(مقدمة مارى تيدور 1833 , Préface de Marie Tudor)

الحركة، والعاطفة، والطباع

تؤلف ثلاثة أنواع من المتفرجين ما اتفق على تسميته بالجمهور : أولاً ، النساء . ثانياً المفكرون . ثالثاً الجمهور نفسه . الحركة هى الشيء الوحيد تقريباً الذى يطلبه الجمهور من العمل المسرحى ؛ أما النساء فيطلبن العاطفة قبل كل شيء ، ، ويبحث المفكرون عن الطباع بصفة خاصة إذا درسنا فئات المتفرجين الثلاثة هذه بامعان ، لاحظنا ما يأتى : يمشق الجمهور الحركة بقدر يجعله يجود بالطباع والمواقف ^(١) .

والنساء يشغلن شرح المواقف بقدر يجعلهن لايغفلن بتصوير الطباع إلا قليلاً ، فضلا عن أنهن يتمعن بالحركة . أما المفكرون فيميلون إلى رؤية الطباع ، أى رؤية البشر وهم يبعثون على خيبة المسرح ، حتى إن الأمر يصل بهم إلى حد الضجر من الحركة ، فى حين يتقبلون عن طيب خاطر المواقف بوصفها حدثاً طبيعياً فى العمل المسرحى . يرجع هذا إلى أن الجمهور يطلب من المسرح الإحساسات بصفة خاصة ، والنساء يطلبن منه الانفعالات ، والمفكرون يطلبون منه التأملات . جميعهم يطلب المتعة ، لكن هذا يطلب متعة العين ، وذلك متعة القلب ، أو متعة الفكر . من ثم توجد فى مسرحنا ثلاثة أنواع من الأعمال مميزة تماماً : نوع مبتذل ولى ، واثنا آخران ، مجيدان ساميان . لكن ثلاثهم يرضى حاجة : الميلودراما لجمهور ، المأساة التى تحلل العاطفة للنساء ، والمهابة التى تصور الإنسانية للفكرين (٠٠) .

(١) أقصد الأسلوب ذلك انه إذا امكن التعبير عن الحركة بالحركة نفسها فى كثير من الحالات فالصبر عن الأهواء والطباع لا يتنى إلا بالكلمة باستثناء بعض الحالات التادوة . والأسلوب فى المسرح هو الكلمة ، الكلمة الثابتة المحددة .

يقول هوارس sibi constat فلتحدث الشخصية كما ينبغي ان تحدث هنا . يكن كل شيء .
(مذكرة لفيكتور هيجو) .

واضح أن كل من يثبت نظرة جادة على أنواع المتفرجين الثلاثة التى تحدثنا عنها تَوَّأ ، يدرك أن ثلاثهم على حق ، النساء محقات فى رغبتهم فى الانفعال ، والمنكرون محقون فى رغبتهم فى التعلم ، والجمهور محق فى رغبته فى التسلية . يستخلص قانون الزامنا من هذه الحقيقة الواضحة . فهى تهدف فعلا إلى ما يأتى : خلق وبعث الطباع ، أى — ونكرر ذلك — البشر ، فى ظروف الطبيعة والقن المتعدة ، وراء هذا الحاجز النارى الذى يدعى بصف الأنوار والقذى يفصل عالم الواقع عن عالم الخيال ، إلقاء العواطف فى هؤلاء البشر وهذه الطباع ، وشرح هذه العواطف لهؤلاء ، وتغييرها لأوثك ، وأخيراً استخلاص الحياة البشرية، أى الأحداث الكبيرة، الصغيرة، الأثيمة، الفسكاهية الخفيفة التى تحتوى ، من أجل القلب على هذه المتعة التى تدعى بالاهتمام ، ومن أجل العقل على هذا الدرس الذى يدعى بالأخلاق من الصدام بين هذه الطباع وتلك العواطف والقوانين الكبرى الصادرة عن العناية الإلهية . وكما نرى تشبه الدراما المأساة بتصويرها : للعواطف ، والملمهة بتصويرها للطباع . الدراما ثالث أشكال الفن الكبرى الذى يتضمن ويالقح الشكلين الأولين . ربما استقل كل من كورنى وموليير عن الآخر ، لولا وجود شكسبير بينهما ؛ شكسبير الذى يعد يده اليسرى لكورنى ، ويده اليمنى لموليير . بهذه الطريقة تتقابل كهربتا المأساة والملمهة المتناقضتين ، والدراما هى الشرارة التى تلتبث منهما .

(مقدمة روى بلاس 1838 Préface de Ruy Bias)

الكسندر دوماس الابن :

الكسندر دوماس الابن (١٨٢٤ — ١٨٩٥)
مؤلف مسرحيات فرنسي ، بدأ حياته المسرحية بإعداده إحدى
قصصه ، « غادة الكاميليا » « La Dame aux Camélias »
المسرح ، بعدها وهب دوماس نفسه للفن إذ كتب : « ديان
دي ليس » « Diane de Lys » و « نصف العالم » « Le Demi-Monde »
و « الابن غير الشرعي » « Le Fils Naturel » ، و « الابن الضال
« Le Fils Prodigue » ، و « صديق النساء » « L'Ami des Femmes »
وشيثا فشيئا ، اتجه إلى المسرح المادف : « أفكار مدام اوبري
« Les Idées de Madame Aubray » ، و « زيارة حفل زفاف
« Une Visite de Noces » ، و « الأميرة جورج » « La Princesse
Georges » ، و « زوجة كلود » « La Femme de Claude » ،
و « الغريبة » « L' Etrangère » ، و « أميرة بغداد » « La Princesse
de Bagdad » و « دنيذ » « Denise » ، و « فرنسيون » « Francillon » ،
الخ .. وهي مسرحيات تعالج كل منها مشكلة تتعلق بالمتجمع
المعاصر للمؤلف .

لا يجتمع الرجال والنساء في المسرح إلا من أجل الاستماع إلى حديث
الحب ، والمشاركة في الأفراح والأحزان التي يسببها . أما للصالح الإنسانية
الأخرى ، فتبقى عند الباب .

(مقدمة زوجة كلود « Préface de La Femme de Claude »)

لنفتتح المسرح المفيد

إذا لم نسارع بوضع الفن المسرحي العظيم في خدمة الإصلاحات الاجتماعية الكبرى ، وآمال النفس العظيمة ، تحول هذا الفن إلى مؤلفات ذات زخرف ، وبروق وبهرج ، وأصبح ملكاً للمهرجين ، ومتمعة رخيصة للرعاع .

إن فنا أنتج « بوليوكت Polyoucte » ، و « آتالي Athalie » و « طرطوف » و « زواج فيجارو » . إذا قصرنا الأمر على فرنسا — لتفن حضارى في اللقائم الأول ، فن لا يحسب مدهاه إذا كانت الحقيقة أساسه ، والأخلاق هدفه ، وللستمع إليه العالم أجمع . نحن لا ندعو جمعية صغيرة من للتأدين ، ومرهق الحس ، والعاملين للطف أصحاب الكسك ، كما كان يفعل أساتذتنا ؛ إنهم من القلة بحيث يتعذر عليهم فرض آرائهم على معاصريهم ، وهم مضطرون إلى ترك إقرار آرائهم للمستقبل . اليوم يتعلق بكلمتنا جمهور متباين ، متغير ، متموج ، شارداً بال ، أسلم بأنه يأتي إلينا بين عطتين ، وهو يتأهب للسفر ويقرأ بيان أسعار أوراق المعاملة ، وذلك خلال مائة ، أو مائتين ، أو ثلاثمائة من حفلات العرض . لكننا نعد جزءاً من أخلاق هذا الجمهور ، شأننا شأن النجاو أو الكهرى ، فهو لا يستطيع أن يستغنى عنا لأنه لا يقدر على البقاء في دياره ، وهو يريد الاستماع لأنه لم يعد يعرف القراءة . ونحن نستطيع أن نقول له ما نريد ، لأنه لا يفرض علينا ذوقه حسب الاعتقاد السائد ، بل نحن الذين نعرض عليه ذوقنا .

نهد إلى الهدف هذا الحمد القائم الذى يبحث عن سبيله في شتى الطرقات الكبرى ، ولندقم له موضوعات سامية للانفعال والنقاش (. . .)

لنفتتح إذن المسرح « المفيد » ، بللمهاة ، والمأساة ، والدراما ، والتهريج ،

وذلك في أفضل الأشكال ملائمة لنا ، ولنخاطر بسماع صياح أنصار « الفن
:الفن » ، هذه الكلمات الثلاث التي لا معنى لها إطلاقاً . إن الأدب الذي
لا يضع نصب عينيه القابلية للكمال ، وتهذيب الأخلاق ، والمثل العليا —
بالاختصار الفائدة — يعد أدباً كسيفاً مفسداً ولد ميتاً . وتصوير الأحداث
والبشر بكل بساطة عمل المحضر أو المصور الفوتوغرافي ، وأنا أتحدى من
يذكر لي كاتباً واحداً أقره الزمان لم يهدف إلى الزيادة من قيمة
الإنسان ...

(مقدمة الابن غير الشرعي . Préface au Fils Naturel, 1868)

برجسون :

هنرى — لويس برجسون (Bergson ١٨٥٩ — ١٩٤١)
 فيلسوف فرنسى نشر ، ضمن مؤلفاته الهامة مقالا عن معنى
 اللون الكوميدي تحت عنوان « الضحك » Le Rire . للضحك .
 وظيفة اجتماعية ، إنه رد فعل ضد آلية الحياة ، وعودة إلى
 النظام . ويحلل برجسون الضحك في شتى أشكاله ، ويأخذ من
 المسرح أمثلة عديدة .

الضحك

حالما يتدخل الاهتمام بالجسد ، يخشى تسرب اللون الكوميدي . لذا
 لا يشرب أبطال المأساة ، ولا يأكلون ، ولا يتدأفون ، بل ولا يجلسون بقدر
 المستطاع . الجلوس فى أثناء النطق بقطع طويل قد يكون بمثابة تذكرة بأن
 هناك جسداً . لاحظ نابليون — وقد كان عالماً نفسانياً أحياناً — أننا ننتقل
 من المأساة إلى الملهاة بمجرد الجلوس . وهاكم الطريقة التى عبر بها عن ذلك فى
 « مذكرات لم تنشر لبارون جورجو » (يتعلق الأمر بمقابلة بين نابليون
 وملسكة بروسيا بعد موقعة ينا) : « لقد استقبلتنى مثل شيان بلهجة مأساوية :
 سيدى ، العدل ! العدل ! ماجد بورج ! وطلت تتحدث بهذه اللمبة التى حيرتنى
 للغاية . وفى النهاية ، رجوتها أن تجلس ، لأغير من الأمر . ما من شئ .
 ينهى المشهد المأساوى مثل الجلوس ، ذلك أن الجلوس يحول المأساة إلى ملهاة » .

ممن تنشأ كوميدي تكرر الكلمة فى المسرح ؟ ألا جدوى من البحث عن
 نظرية لوان الكوميدي تجيب على هذا السؤال البسيط للغاية بطريقة مرضية .
 يظل السؤال فعلا بلا جواب ما دام المرء دأباً على البحث عن تفسير اللامحة
 اللاهية فى هذه اللامحة ذاتها ، وهى معزولة عما توحى به إلينا . وتتكشف

عدم كفاية للنهج الجارى أفضل ما تتكشف فى هذا الصدد . لكن الحقيقة هى أن تكرار الكلمة لا يضحك فى حد ذاته ، هذا إذا استبعدنا بعض الحالات الخاصة التى سنعود إليها فيما بعد . يضحكننا التكرار لأنه يرمز إلى تفاعل بعض العناصر الأخلاقية ، وهذا التفاعل نفسه رمز لتفاعل مادى بحث . إنها لعبة القط الذى يلهو مع القار ، أو لعبة الطفل الذى يزج بالغريت داخل علبته ويعاود الكرة — لكنها لعبة فكرية وقيمة نقلت إلى دائرة الأفكار وللشاعر . ولننطق بالقانون الذى يعرف ، فى رأينا النتائج الكوميديّة الرئيسية لتكرار الكلمات فى المسرح : « يوجد عامة عنصران فى تكرار الكلمات الكوميدي ، شعور مكبوت يتمدد مثل الزبرك ، وفكرة تلهو بكبت الشعور مرة أخرى » .

• • •

فى غالبية مسرحيات الفودفيل يشغل للؤلؤ فكر للتفرج مباشرة ، بالفعل ، مهما تكن المطابقة خارقة للعادة ستصير مقبولة لجرد أنها ستقبل ، وستقبلها إذا ما هيئت شيئاً فشيئاً لتقبلها . هذا ما يفعله غالبية اللؤلؤيين للعاهرين . فى مسرح موليير على العكس يبين وضع الشخصيات لا وضع الجمهور أذا التكرار طبيعى . تمثل كل واحدة من هذه الشخصيات قوة ما تعمل فى اتجاه ما ، ولأن هذه القوى العاملة دائماً تتألف فيما بينها بذات الطريقة ، يتكرر ذات الموقف . تتأخم ملهاة الموقف إذن ملهاة الطابع إذا ما فهمت على هذا النحو ، وهى جذيرة بأن توصف بالكلاسيكية ، إذا صح أن الفن الكلاسيكى هو ذلك الفن الذى لا يزعم استخلاص قدر من النتائج يفوق ما أودع من الأسباب .

• • •

حتى فى المسرح ، متعة الضحك ليست متعة خالصة ، أعنى أنها ليست متعة جمالية بحتة ، منزهة تماماً . إذ تختلط بها أفكار باطنة توجد فى المجتمع إذا

كانت لا توجد لدينا ، وتدخل فيها نية لم يصرح بها في الإذلال ، ومن ثم في الإصلاح ، على الأقل خارجياً . لذا تقترب الملهاة من الحياة الواقعية أكثر مما تفعل الدراما . كلما ازداحت عظمة الدراما ، ازداد عمق الإعداد الذي أخضع له الشاعر الواقع ليستخلص منه اللون المأساوي الخالص . على عكس ذلك في الأشكال الدنيا فقط — القودفيل و « الفارس » — تختلف الملهاة اختلافاً كلياً عن الواقع : كلما سمت مالت إلى الاختلاط بالحياة ، وهناك مشاهد من الحياة الواقعية تقترب من الملهاة السامية بحيث يمكن للمسرح أن يتملكها دون أن يغير فيها كلمة واحدة .

لا يهدف الفن سواء أكان رمزياً أو نحتاً أو شعراً أو موسيقى إلا إلى إبعاد الرموز للفيدة صلياً ، والعموميات للقبولة اجتماعياً بطريقة متفق عليها — خلاصة القول كل ما يحجب عنا الواقع — ليواجهنا بالواقع ذاته . عن سوء فهم هذه النقطة نفماً الجدال بين الواقعية وللثالية في الفن . من المؤكد أن الفن ليس سوى رؤيا أكثر مباشرة للواقع . لكن هذا النقاء الحسى يتضمن قطع الصلة بالشئ المفيد المتفق عليه ، وزاخرة موروثة — ومحصورة في المكان بصفة خاصة — للحس والوعي ، وأخيراً شيئاً من اللامادية في الحياة ، هو ذلك الشئ الذى سمى دائماً : المثالية . حتى إنه يمكن القول دون التلاعب بمعانى الألفاظ بأن الواقعية توجد في العمل الفنى إذا وجدت المثالية في النفس ، وبأن إعادة الاتصال بالحياة تتأتى بالإكثار من المثالية فقط .

ولا يعد الفن المسرحى استثناء لهذا القانون . إن ما تذهب الدراما للبحث عنه والإتيان به في وضع النهار ، إنما هو حقيقة تحجبها عنا — وغالباً ما يكون ذلك في صالحنا — ضروريات الحياة . ما هى هذه الحقيقة ؟ وما هى هذه الضروريات ؟ أى شعر يعبر عن الحالات النفسية ؟ لكن بين هذه الحالات ما ينشأ عن اتصال الإنسان بأمثاله خاصة . تلك هى أقوى المفاعر وأكثرها عنفاً . وكما تتجاذب التيارات الكهربائية وتتجمع بين لوجى المكثف الذى

تنبثق منه الشرارة ينتج مجرد وجود البشر بعضهم مع بعض تجاذباً وتنافراً
 جميعاً، واختلالاً تاماً في التوازن، كما ينتج في نهاية الأمر كهربية النفس الممماة
 بالماطقة (٠٠٠) تحرك الدراما فينا تحت الحياة البوجوازية الهادئة التي
 كونها لنا كل من العقل والمجتمع شيئاً لا ينفجر لحسن الحظ، لكننا نحس
 بتوتره الداخلي. تنتقم الدراما للطبيعة من المجتمع. تسير تارة نحو الهدف
 مباشرة، وتنادي المواطف التي تعجز كل شيء من القاع إلى السطح: وتسير
 تارة في خط ملتو — وهذا ما تفعله الدراما المعاصرة في كثير من الأحيان —
 وتكشف لنا عن متناقضات المجتمع مع نفسه بمهارة مقسطائية أحياناً،
 وتجسد ما قد يكون مصطنعاً في القانون الاجتماعي. وهكذا، تجعلنا نلمس
 القاع بطريقة غير مباشرة، بإذابتها لغطاء هذه المرة. لكنها في كلتا الحالتين
 سواء أضعفت المجتمع أم دعمت الطبيعة تصبو إلى ذات الهدف، ألا وهو
 الكشف لنا عن جزء خفي منا يمكن أن نسميه: الجانب المأساوي من شخصيتنا.

(الضحك ، Le Rire, Révue de Paris, 1899,)

رومان رولان :

رومان رولان Rolland (١٨٦٦ — ١٩٤٤) كاتب
فرنسي مولع بالموسيقى يحلم ، مثل فاجنر ، بإحياء المسرح
الشعبي الذي عرفه الإغريق . في هذا الاتجاه ألف « آيروت
والذئاب Aert et les Loups » ، و « دانتون Danton » .
و « ١٤ يوليو Le 14 Juillet » . وعالج في « مسرح الشعب
Théâtre du Peuple » موضوع جاليات المسرح الشعبي الجديد .
نذكر من بين مسرحياته أيضاً : « لعبة الموت والحب
Le Jeu de L' amour et de la Mort » ، و « انتصار العقل
Le Triomphe de la Raison » و « أعياد الفصح المزهرة
Pâques fleuries »



من أجل مسرح شعبي

الشرط الأول في المسرح الشعبي هو أن يكون راحة . ليربح أولاً . ليكون
راحة جسدية ومعنوية للعامل المتعب من أداء عمل يومه . والسهر على
ألا تكون الأماكن الزهيدة الثمن أماكن عذاب هو شأن مهندسى المعمار في
الاستقبل . أما شأن الشعراء فهو أن تؤدي أعمالهم إلى بحث السرور ، لا الحزن
أو اللل . لا بد من غرور عظيم راغب في التفاخر ، أو صبيانية بلهاء إلى حد ما
للتجروء على تقديم آخر منتجات الفن للتدهور إلى الشعب ، تلك للنتجات التي
تتعب أحياناً فكر العاطلين . أما عن آلام النخبة المختارة ، وقلقها وشكوكها
فلتحتفظ بها لنفسها : الشعب قدر منها يفوق نصيبه ، ولا داعي لزيادة هذا
القدر . لم يبرأ تولستوى أفضل رجال عصرنا في فهم الشعب وحبه دائماً من

هذا العيب الفني ، مع أنه كسر شكيمته بقسوة . فلقد كانت موهبته كرسول ، وحاجته الأمرة إلى فرض إيمانه ، ومتطلبات واقعيته الفنية ، أقوى ، على ما أظن في « سلطان الظلام » *La Puissance des Ténébros* ، من طبيته التي تدعو إلى الإعجاب . ينجيل إلى أن مثل هذه الأعمال تحمل الشعب على اليأس . أكثر مما تقيده . لو كان علينا أن نقدم له دائماً مثل هذه للشاهد ، لحق له كل الحق أن يولينا ظهره ويذهب إلى « الكباريه » طلباً لتخدير آلامه . لا رحمة في زعم التسمية عنه ، بعد حياته الحزينة ، بعرض حياة أخرى حزينة أمامه . وإذا حلا للنادر من القوم أن « يمتص الكآبة كما تمتص الفريسة البيض » ، فلا يمكن أن تطالب الشعب بثبات الجنان الذي يتمتع به الأرستقراطيون . فهو يحب المشاهد العنيفة ، لكن بشرط ألا يستحق هذا العنف الأبطال الذين يتحد معهم ذاتياً في المسرح أو في الحياة . ومهما استسلم الشعب أو يأس من نفسه يبدي تفاؤلاً متطلباً حيال شخصيات أحلامه : يتألم عندما يفاهد خاتمة حزينة . لكن هل يعنى هذا أنه لا بد له من اللودراما الملبكية التي تنتهى إلى نهاية سعيدة ؟ بالطبع لا . هذه الكذبة السفينة مخدر ومنوم يساعد ، مثل الكحول ، على الاحتفاظ بالشعب في حالة الجمود . لا ينبغي أن تكون القدرة على الراحة التي يزيد أن نخس بها الفن على حساب النشاط المعنوي ، بل العكس صحيح .

ليكن المسرح مصدراً للنشاط : هذا هو القانون الثانى . وتجنب ما يسحق ويبعث على اليأس واجب سلبي يحتم يقابله واجب عكسي ضرورى : تشجيع النفس وتحسينها . ليزد المسرح بإراحته للشعب من إعداد هذا الأخير لعمل الغد . فضلاً عن أن القوم الأصحاء البسطاء لا يحسون بالفرح الكامل إلا بالعمل . ليكون المسرح إذن منطسماً للعمل . وليجد الشعب في الشاعر زميلاً طيباً ، يقظاً فرحاً ، بطلاً عند الحاجة ، هاشاً باشاً ينسبه متاعب الطريق ويستند إلى ذراعه . وواجب هذا التميل هو قيادة الشعب إلى الهدف مباشرة —

دون أن يغفل تعليمه النظر جيداً إلى ما حوله في أثناء السير . هذا على ما يبدو
لى ، هو الشرط الثالث في المسرح الشعبي .

يجب أن يكون المسرح نوراً لذكاء . يجب أن يسهم في نشر النور في
العقل البشرى المرعب ، المليء بالظلال والثنائيا والأشياء الخفية . حذرنا ، منذ
لحظة ، من ميل الفنانين إلى الاعتقاد أن جميع أفكارهم حسنة بالنسبة للشعب .
لكن الأمر لا يتعلق بكفاية الشعب مؤونة ما يبعث على التفكير . عادة ما يكون
فكر العامل مرتاحاً في الفترة التي يعمل فيها جسده : تمرين هذا الفكر مفيد .
ولو عرف المرء كيف يأتي ذلك ولو بقليل من الحذق لوجد فيه متعة تشبه
تلك التي يجدها كل رجل قوى البنية في أي تمرين تأس يرضى أعضاءه التي
خدرها عدم الحركة فترة طويلة . فلنعمل إذن النظر إلى الأشياء بوضوح ،
والحكم عليها ، وعلى نفسه ، وعلى الناس .

الفرح ، القوة ، الذكاء : تلك هي الشروط الأساسية في المسرح الشعبي .
أما عن النوايا الأخلاقية التي يراد ضمها إلى هذه الشروط ، وعن دروس الطيبة
والتضامن الاجتماعي ، فلا ينبغي أن يحمل مهم . إن مجرد وجود مسرح دائم
واضغالات سامية مفتركة متكررة يخلق — لفترة ما — رباطاً أخوياً
بين المتفرجين . أعطونا ، بدلاً من الطيبة ، قدراً أكبر من العقل والسعادة
والنشاط فحسب . أما الطيبة فستتكفل بها . العالم أمله أكثر منه شريفاً ،
وهو شرير عن بلاهة بصفة خاصة . وواجبنا الأعظم هو إدخال قدر أكبر
من الهواء والنور والتفاهم في تشويش النفس . لكن يكفي أن نضع هذه
الأخيرة في حالة تفكير وفعل . ودعنا من التفكير والفعل بدلاً منها .
ولنتجنب بصفة خاصة للواعظ والأخلاق التي يتفنن أصحابها في
جعل الفن مكروهاً من محبيه . على المسرح الشعبي أن يتعاضد نوعين متناقضين
من الإغراط اعتادهما : الترية الأخلاقية التي تستخرج من الأعمال الحية دروساً
باردة (وهذا يناق في علم الجمال والتناسق في آن واحد ، لأن الفكر الذي

يشك يحس بالطعم ويبتعد عنه) ، والهواية اللامبالية التي تريد أن تلهى
الشعب فقط ، وبأى ثمن : إنها لعبة لا تشرف لا يرضى عنها الشعب دائماً ،
لأنه قادر على الحكم على من يلهونه . وغالباً ما يمتزج الاحتقار بالضحك
الذى يستقبل به تلويهم فى أثناء القراءات الشعبية . نحن لا نبحث عن الأخلاق
ولا نبحث عن المتعة ، بل نبحث عن الصحة . فالأخلاق ليست سوى صحة
العقل والقلب . قدموا لنا مسرحاً يفيض صحة وفرحاً ...

(مسرح الشعب Le Théâtre Du Peuple, 1900, Ed. Albin Michel)

جورج برنارد شو :

ج . ب . شو Shaw (١٨٥٦ — ١٩٥٠) كاتب إيرلندي ، ناقد ، واشتراكي مقتنع ، انجبه إلى المسرح عندما كتب مؤلفيه « لا رائحة للنفسود L' Argent N'a pas d'odeur والبطل والجندي Le Héros et le Soldat » الخ . كتب شو سبعا وخمسين مسرحية ، منها مسرحية « القديسة جان » المروفة . وعمل دواما على هدم النظام الرأسمالي . ونذكر من بين كتاباته النقدية : « الفاجنيرى الكامل Le Parfait Wagnerien » و « خلاصة الأبنسية La Quintessence de wagnérien » ، و « آراء ومقالات مسرحية Opinions et essais dramatiques » و « فن البروفات L' Art des répétitions » . إن سرعة بديهية شو وقوتها ، وجهه للدعابة كانا سببا في نجاح أسلوبه الذى لا يقبل التقليد ، لكن شو عمل بصفة خاصة على تهذيب الجمهور وجهه على التفكير .

يبين النور أولا لمعنى المبقرى ، الذى عليه أن يعكسه فى مرآة — هى كل عمل فى — تمكسه بدورها فى عيني الرجل العادى .

لنذهب إلى أبعد من ذلك ونقل إن الفنان يحس بالنور عن طريق العمل الفنى نفسه ، وماله من سبيل آخر إلى الإحساس به . إنه يدأب على تشييد أعماله الرائعة ، مدفوعا بالغيرة الممياء ، حتى يدأب قة هذه الأعمال ضوء الشمس التى لم تفرق بعد . اطلبوا من الفنان أن يشرح ذلك شرحا عاديا ، وسوف تجدون أنه « يكتب كالملاك ، ويتحدث كالبيغاء » .

ليفسر لنا إبسن إذا استطاع ذلك لماذا لا يعد بناء الكنائس ومواطن

السعادة مصيراً نهائياً للإنسان . ليقصر لنا ماذا عليه أن يصعد دائماً إلى أعلى ، إلى مرتفعات تخيل إليه أنها تسبب الدوار وتثير الرعب إلى حد لا يقدر معه على التعبير ، لماذا عليه أن يصعد إلى مرتفعات سيسقط من خلالها حتى أول من يجزؤ على تسقتها ويصير حطاماً ، كل ذلك حتى يؤثر في الأجيال الغاية العطشى . لا يقدر إيسن على شرح ذلك ، لا يقدر إلا أن يريه لكم ، على أنه رؤيا في امرأة عمله الفنى السحرية ، بحيث تستطيعون أن تفهموا تنبؤهم وتفعّلوا به ما شئتم . هذا هو الأساس الذى يسمو بالفن المسرحى فوق الخديعة وطلب المتعة ، ويمكن للؤلؤ المسرحى من أن يكون أفضل من الرجل الكاذب أو اللالاف للآهر (. . .)

أهمية المسرح كأداة اجتماعية دائماً في ازدياد . فالمسارح السيئة ضارة ، شأنها شأن الكنائس والمدارس السيئة ، ذلك أن المدينة الحديثة تزيد بسرعة مذهلة من عدد تلك الطبقة التى تعتبر المسرح مدرسة وكنيسة في آن واحد . ومسرح الحياة العامة والخاصة تزداد من يوم لآخر . الامبراطور الحديث هو « الدور الأول » على مسرح بلاده والجرائد كافة تكتب المسرحيات ، وتقارير محاكمنا تدل على أن انتقار الوعي المسرحى يؤثر في السلوك الشخصى بدرجة لم يسبق لها مثيل لا بالمعنى السيئ للكلمة ، اللهم إلا إذا كان الأشخاص المعنيون قد تلقوا ثقافة مسرحية روائية ، أى ثقافة مبتذلة خاطئة .

والحقيقة هى أن الخلق المسرحى هو أول مجهود يبذله الإنسان ليصبح واعياً من الناحية الفكرية . لا يمكن رسم أى حد فاصل بين الدراما والتاريخ والدين كما لا يمكن رسم أى حد فاصل بين السلوك المسرحى والسلوك الإنسانى . ولا يمكن أن نقيم بين هذين الحدين الفاصلين إلا الفرق الذى نقيمه بين روائع كبار الشعراء المسرحيين وثقافة مواجئنا المسرحية . عندما يعرض هذا الفصل من علم الاجتماع علماً ، سنسلم بأهمية المسرح القومية مثلاً نسلم بأهمية الجيش والأسطول والكنيسة والقانون والمدرسة .

(مقدمة المسرحيات الطييفة 1898 ، t. I ، Préface aux Pièces Plaisantes)

مكسيم جوركى :

مكسيم جوركى Gorki (١٨٦٩ — ١٩٣٦) رائد الأدب.
السوفييتي الجديد بعد الثورة الروسية . أثار مسرحياته
« سفة القوم Les Bas Fonds » ، و « صغار البورجوازيين
Les Petits Bourgeois » دوبا ببسب المدي . تم نشره .
« المجانين Les Extravagants » و « فاسا زيليزيفا
Zelezneva » ، وأصبح رائداً لمؤلفي وممثلى الاتحاد السوفييتي.
في الفترة الأخيرة من حياته .

...

إلى ١ . ن . تيكونوف ^(١) Tikhonov سورتو ، ٢٠ يناير ١٩٠٢

هذه بعض خواطر ريتوار اليوم . لم يولد هذا الريتوار بعد ، وعلينا
أن نخلقه .

إنى موقن أن المسرح عليه أن يضع نصب عينيه مهمة تربية عليا : عليه
أن يثير انفعالات طبقية ثورية ، ويكون الباعث المخلص للثائر الذي لا يتعب
على ثقافة الجماهير . كان المسرح فيما مضى يكتب في تصوير للآسى العائلية
والصدمات الفردية . واليوم عليه أن يبرز الدوافع الاجتماعية لهذه الآسى
وتلك الصدمات . لا بد من أن تعمل على إضفاء أكبر قدر ممكن من الوضوح
على الفكرة ، والكلمة ، والحركة . لا بد من أن تضي على المسرح وضوحاً
أيديولوجياً وفنياً يحول لدى المتفرج احتمال الفك أو التناقض في التفسير عند
النقد . طبعاً هذا أمر من الصعوبة بمكان ، لكن «العقبات جعلت لتخطاها» .

(١) ن . تيكونوف أحد مدري «نايه» الأدب والشرح ومن مثليه لدى اتحاد الكتاب
السوفيت (F. O. S. P.) الذي كان أعضاؤه قد كتبوا إلى جوركى .

إن الزمن الذى نعيش فيه يتطلب بشدة التعمق والإسراع في تربية الجماهير ثقافياً وثورياً . والذين لا يفهمون هذه الضرورة أو يحسون بها إما غرباء جداً وإما أعداء للجماهير نتيجة رد فعل طبقى ، وإما غير متبصرين بالأمر وقادرين على فهم الأهمية الحاسمة للجماهير في التاريخ للعاصر ، وهى أهمية قوة لم تسمى بعد ذاتها بالقدر الكافى ، قوة لم تعرف أو نسبت مذاق طبق العدى المر فى الماضى .

على هذه القوة أن تنظر إلى الماضى لتعرفه وتذكره . ويستطيع المسرح إذا ما فهم رسالته كرب سياسى أن يحكى لها تاريخ أجدادها . وإذا ما حرص على إقامة علاقة عمل وثيقة مع الكتاب ، وأعد معهم خطة المسرحيات ثم عمل على تنفيذها ، أدى هذه الرسالة على وجه مرضٍ .

يخيل لى أنه ينبغي أن يبدأ بمسرحيات تصور حقبات هامة من تاريخ أوروبا وروسيا — حقبات ترى فيها الأقلية تضغط على عقل الأغلبية وإرادتها بطريقة عنيفة منافية للإنسانية (سبارتا كوس ، وسكان مدينة آلبى ، وسكان مدينة تابور الخ) — تصويراً فنياً إلى أقصى حد .

ينبغى بعد ذلك أن نجد المادة اللازمة للمسرحيات الهزلية والمسرحيات التاريخية — البيوغرافية ، ونعالج موضوعات مثل صراع كبار عملى الفكر العلمى والتحدى مع العقائد الدينية وآراء الجماهير المسبقة ، أو « الكفاح من أجل الفرد » ، هذا الموضوع الأخير محاولة كفاح لا جدوى منها ، ضد ضغط الدولة والمجتمع ، محاولة قام بها بعض الأفراد لحسابهم الخاص .

هذا ويقدم التاريخ الأوروبى فى السنوات الأخيرة عدداً كبيراً من الموضوعات الجديدة الهامة .

نذكر على سبيل المثال ، أن كثيراً من القسوة القوانى بلغن الثلاثين من مرمهن دخلن فى أثناء الحرب على حد قول بلزاك ميدانى الأعمال والمال .

ومارت هانو ومغامرتها مع جريدة « لاجازيت دي فرتك » نموذج حي لهذه الفئحة من النساء . تصوير مثل هذه المرأة بقسوتها العاطفية وقبحها وجشعها الذى يبلغ حد اللذة الحسية ، هذه المرأة التى ترمز بطريقة ما إلى البورجوازية الفرنسية المعاصرة فيه فائدة تعليمية جمة .

يمكن أن تصور ساكار — بطل قصة زولا « المال » لكن فى موقف مضحك ، موقف الرجل الذى ينوء تحت ثقل ماله .

يمكن ، بل لا بد من أن تصور الوزير الذى خلقته الاشتراكية ، الذى يفهم حتمية الكارثة الاجتماعية وانهيار دولة الطبقات ، ومع ذلك يعمل جاهدا على مداواتهما ؛ وشخصية الطبيب الذى يعرف أن الوزير يعانى من أمراض الشيفوخة التى لا تداوى ، ومع ذلك يداوئها ؛ وشخصية الخادم الذى يعمل لدى الوزير ، ويحقد عليه وكأنه العدو ويحتقر نفسه لأنه يخدم هذا العدو ، ومع ذلك يخاف أن يتسبب موت مخدومه فى قطع عيشه .

والقس الكاثوليكي الذى يعمل جاهداً على دعم سلطة الكنيسة فوق أقباض المجتمع ، والجنرال الذى يود أن يحارب أى أحد لأى سبب ، والمهندس الكيموى الذى يود أن يجرب قوة الغاز الذى اكتشفه على الكتل البشرية ؛ كلها موضوعات سوف تجد المكان اللائق بها إذا ما نقلت إلى المسرح .

إن عصرنا غنى جداً بالوجوه التى تشبه وجوه الكابوس ، وهى مبالغ فيها إلى حد لا يمكن معه جعلها أكثر إضحاكاً ، حتى لو كان ذلك تلبية لرغبة ما . إنها شخصيات انتقادية بالقدر الذى يراده استخدامها فى فن الكلمة .

(خطابات عن تكنيك المسرحية وموضوعاتها)

«Lettres sur la technique et les thèmes du drame, trad. Antoine Vitez.

إميل أوجست آلان (اسم مستعار لشارتييه Chartier)
(١٨٩٨ — ١٩٥١) فيلسوف فرنسي تلميذ لكانت ، عالم
بدقة مختلف عناصر المسرح ، وذلك في « الخواطر » *« Pensées »*
و « نظام الفنون الجميلة » *« Systeme des beaux-arts »* ، حيث
يرى أن الفن قادر على تحرير القوى اللاشعورية للإنسان ،
وبالتالي على مساعدته على تحقيق الانسجام مع العالم .

...

المسرح — شأنه شأن القداس — لا بد من التردد عليه للإحساس بآثاره
إحساساً جيداً . من يمر عليه مر الكرام يصلحه شيء من الإهمال يراه على
خشبته ، ويشعر بالملل تارة ، والانفعال الشديد تارة أخرى ؛ وربما احتاج
إعداد المتفرج الجيد إلى وقت لا يقل عن الوقت الذى يحتاج إليه إعداد الشارى
الجيد . ذلك أن على هذا المتفرج أن يتعلم كيف يبكى عن رضى ، ولا يتأنى
ذلك إذا كانت هناك مفاجآت كبرى ؛ وإذا لم يكن هناك نوع من الالتفات إلى
كثير من الأشياء الصغرى ، التفات لا يذهب بانقباض القلب إلى حد الألم . ينبغى
ألا يفوتنا أن متعة المسرح متعة اجتماعية . تصميم « الصالات » العرض نفسه
يذكرنا بذلك ، مدامت هذه « الصالات » تميل إلى عقد حلقة من النظارة
لا يقطع دائرتها سوى خشبة المسرح ، وكأننا حيال مجموعة من الصالونات
الصغيرة يطل بعضها على بعضها الآخر . هنا تبين هذه الحقيقة ، ألا وهى أنه
من مصلحتنا أن نحيا أمام الآخرين ، وأن أدب السلوك فى حاجة دائماً إلى
مزيد من الشعور . صحيح أن أوضاع النظارة فى كل مقصورة ، وحركاتهم ،
منظمة هى أيضاً ، والممثلون يلقون دائماً درساً فى الأدب أو الأزياء ، بل
والجمال — وما هذا يعدهم الفائدة لأحد — خاصة فى المسرحية الضميمة

أو للسرحة الشائعة . هكذا يؤدي الجميع دوراً . لكن ينبغي ألا نغنى بذلك . أنهم يكذبون . كل ما هناك أننا حيال مشاعر حقيقية يتبادلها الجانبان ، مشاعر مدروسة معتدلة ، محبة ، لأن الأسلوب الجميل يحرم من الانفعال . الجاح الذى يحمل من أقل قدر من الخوف عذاباً ، إذا كان طبيعياً طليقاً . لنصف أنه لا خجل فى المسرح ، أقصد فى صالة « المرض » ، لأن الصمت يسير دائماً ، ولأن خشبة المسرح هى التى تجذب أمم ما فى الانتباه الواعى .

صحيح تماماً أن فى المسرح انفعالات قوية تولدها العدوى بصفة خاصة ، وقد يبلغ الأمر حد الهذيان ، كما يدل على ذلك الهتاف ، والصراخ الأحزاب هنا ألس حى التمصب التى يخشى بأسها دائماً فى الاجتماعات . لذا يحتاج للمسرح إلى فن صارم القوانين — خاصة فى حالة عدم وجود اللوسيقى — حتى يجيب كل واحد على من يواجهه بانفعالات ظاهرة . هناك أناس مولعون بالمسرح إلى درجة الهوس ، لكنهم غالباً ما يكونون خجولين سريعى الغضب فى حياتهم الخاصة . لذا يذهبون إلى المسرح للتغليط من حدة عواطفهم ، لا لإيقاظها أو تفضيتها . يقال بسهولة إن كل واحد يجد شيئاً من اللذة فى الانفعال ، حتى لو كان ذلك بدافع الحزن ، وتبيح الكلمات كل شيء لكن الغلام هو الذى يعجبنا . يجب أن ندرك جيداً فقط أن القلق هو شر داء ، وأن من يفتقرون إلى الحكمة يحملون فى نفوسهم القلق دون أن ينتبهوا إلى ذلك ، حتى فى حالهم الطبيعى إذ أنهم لا يرتاحون فى أى مكان ، ويخشون قبل كل شيء الانفعال الشديد الذى سرعان ما يرجعونه إلى أهوائهم . ما هذا المرض . يعلل . للمسرح يولد لدى هؤلاء التمساء انفعالا يغير من حالهم أياً كان الأمر ، ويعنهم بعد شفائهم لحظة واحدة ، حرية تجدها بقية للشاهد . هنا يكمن الفرق بين للمسرح والقراءة ؛ من الممكن أن تتوقف فى أثناء القراءة ، فى حين يستمر عرض المسرحية ينبغي أن يمد كل موقف للموقف الذى يليه فحسب حتى لا ينصرف الانتباه ، ولو لحظة واحدة ، وكأن كل ذلك موسيقى ازدادت وضوحاً . ما الاهتمام إلا وسيلة تنقلنا من انفعال إلى انفعال ، ومن خلاص إلى

خلاص ، لذا تتفوق حيل المهنة على طبيعة المواقف . الخاتمة لا تهم ألبتة ، فهي ليست سوى طريقة لإطفاء الشموع . الخاتمة الحقّة في نهاية أبيات الشعر كلها .

كما يمكن أن نبكى كثيراً في المسرح ، إذا لم نعتدّه يمكن كذلك أن نضحك فيه كثيراً . ذلك أن الضحك ينتشر بمجرد المحاكاة ، وحتى بلا سبب . لكن من يألف للمسرح يجد فيه ضحكاً أكثر تحرراً لطفته الرغبة في سماع بقية المسرحية . صحيح كل الصحة أن المسرح يقوم الأهواء بالضحك ، لا بالمثال والدرس . فهو لا يقوم البخيل بالضحك ، إذ لا يخجل في العرض . لكنه بالضحك يقوم الجنون ، والقلق ، والهموم . والعسير في الأمر ليس الإضحاك — لأن النظارة يساعدون على ذلك — بقدر ما هو حلهم على قبولهم الضحك . لن يهتم الرجل المثقف بالأسباب ، بل قد يضحك أكثر وأكثر عندما يراه . للسيرك . وكثيراً ما وجدت أن هذا الأخير أكثر الفنون الهزلية عمقاً ، أنه يحنّ يعمل كل ما في وسعه ولو كسا وجهه البياض ، حتى لا يعرف المتفرج أين هو من كل هذا . وعرف مولير أيضاً هذا السر .

(عناصر فلسفية 1940 Gallimard, L4e Eléments de Philosophie)

فريدريكو جاريثا لوركا :

ف . ح . لوركا Lorca (١٨٩٩ - ١٩٣٦) شاعر وكاتب مسرحيات إسباني . ألف لوركا في بادئ الأمر مسرحيات مسرح العرائس ، ثم تنجح على المسرح عندما عرض مسرحيته « مارينا بيتيدا Mariana Pineda » ، ولما صار مديراً « للباراكا » (مسرح جامعي متجول) ، كتب « ليلة الزفاف الدامية Noces de Sang » ، « ويرما Yerma » ، و « روزيتا » و « بيت برناردا ألبا La Maison de Bernarda Alba » وكلاهما مسرحيات مأساوية عنيفة ، ملتزمة ، متاجعة للمواطف .

* * *

أغنى للمسرح معنى النور ، « نور الجنة » من الطبقات العليا دائماً . عندما يهبط جمهور الطبقات العليا إلى « الصالة » ، سيجد كل شيء خلافاً . « تدهور » المسرح المزعوم سخط في نظري . إن من يرتادون الطبقات العليا في المسرح هم أولئك الذين لم يروا « عطيل » أو « هاملت » ، أو أي شيء قط . يالغساكين هناك ملايين من الناس لم تشاهد عرضاً مسرحياً واحداً . لكن كم من الناس يعرفون كيف يشاهدونه ، عندما يفعلون ! لقد رأيت في أليكانت جمهوراً يأكله يتشنج أمام تحفة المسرح الكاثوليكي الإسباني : « الحياة حلم » . لا تقولوا لي إن هذا الجمهور لم يحس بها . ولن تكفي تفسيرات علم اللاهوت . كله لهم ذك . لكن فيما يتعلق بالإحساس ، المسرح هو هو بالنسبة لسيدة المجتمع وخادمتها على السواء . ولم يخطئ مولير عندما قرأ أعماله لطايعته .
(El Sol, 1934)

المسرح من أكثر الوسائل تعبيراً ، وأفيدها في بناء البلاد . إنه البارومتري

الذى يسجل عظمتها أو ضآلتها . يستطيع المسرح الحساس ، الحسن التوجيه في مستوياته كافة من المأساة إلى التوديع ، أن يغير إحساس الشعب في بضع سنوات . بينما يستطيع للسر الفاسد ، حيث تستبدل الأجنحة بالخافر ، أن يضر بأمة بأكملها ، ويجعلها تفت في النوم .

للمرح مدرسة للدمع والضحك ، ومنبر حر يمكن الدفاع من فوقه عن الأخلاقيات القديمة أو الأخلاقيات المهمة ، واستخلاص القوانين الخالدة لقاب الإنسان ومشاعره ، كل ذلك بالأمثلة الحية .

الشعب الذى لا يساعد مسرحه ، ولا يشجعه ، شعب محترق إن لم يكن قد مات ، وكذا المسرح الذى لا يحس بنبض الشعب الاجتماعى أو التاريخى ، ومأساة هذا الشعب ، وهون الأصل لأفقه وفكره . مثل هذا المسرح لا يستحق هذا الاسم ، بل ينبغي أن يدعى « بعالة التسلية » ، أو المكان الذى لا يكاد يناسب إلا ذلك الشيء المروع الذى نسميه « قتل الوقت » .

Causerie sur le théâtre lue au Teatro Espanol à Madrid le 31 - 1-1935 et reproduite dans El Sol , trad. A. Belamich, Gallimard, 1496.

« حديث عن المسرح قرأ فى التياترو اسبنيول فى مدريد فى ١/٣١/١٩٣٥ »

ونشرت فى الشمس .

فرنسوا مورياك :

فرنسوا مورياك Mauriac كاتب فرنسى ولد عام ١٨٨٥ ،
وبدأ حياته المسرحية بكتابة « أشموديه Asmodée » ، حيث قام
فرناند ليدو لأول مرة بأداء دور يلز كوتور أداء رائعا . بعد
ذلك ، أثبتت مسرحيات « اللامحجوبون Le Mal - Aimés » ،
و « مرور الشيطان Le Passage du Malin » و « النار في
الأرض Le Feu sur la terre » ، وجود مورياك ككاتب
مسرحى ، لكن المسرح بدا له دائما ، وكأنه عالم يمتلك كل أسرار
وفيه شىء من الغموض .

« غموض المسرح يحيرنى . للمرة الأولى تتجسد الكائنات التى تخيلتها ،
نعم تتجسد بالمعنى الحرفى للكلمة ، لأنها تستعين بأجساد رجال ونساء يدعون
بالممثلين يغمضون لها عن هذه الأجساد - وكأنها المساكن المهجورة - لنضع
ساعات -

وعندما ينتهى الأمر وتعود إلى الممثلين أجسادهم ، لا يدخلون فيها فى التو
والاحطة . هذه الظاهرة تؤثر فى خاصة عند النساء : فعندما يتخلصن من
الشخصية التى يمثلنها ، ويخرجن من المسرح لا يسترددن ذاتهن مباشرة بل
يمضى وقت لا محدود تأمل فيه هذه الوجوه وهى مسلوبة بعد . ويخيل لى
أن النفس المجهولة تستغل ذلك الوقت الذى ينتقضى بين خروج الشخصية الوهمية
وعودة الذات اليومية لتضىء بنورها عيوننا ما زال الدمع يبللها وتخلع سكونها
العظيم - ومظهره يكاد يكون مربعا - على ملاح امرأة شابة ساخرة :

تعيننى هذه الأعجوبة على فهم مصدر جمال الموتى . قناع بسكال يستحق الإعجاب ، لا لأنه قناع بسكال ، ولكن لأنه ينقل وجهها لم يعد يعكس ما هو يومى ، ولا يمنعنا شئ من أن نتلس فيه الأثر الذى خلقته نفس هى ابنة الله . وقد يولد فينا الوجه المجرم انطبعا فى مثل هذا السمو .

الروح ، أو على الأقل الروح وحدها لا تكاد تبعث الحياة فى ملاح الأحياء أبدا ، وتضئ عليها تمبيرها المؤلف يتأتى ذلك بزخارف الدنيا ، الأهواء ، والمطامع ، ومكر الذيلة المتحفزة ، وحب الزهو ، وفكرة الإغراء للتسلطة على النساء حتى أفضلهن . إن للمثلة التى تهب نفسها وتسلمها كاملة للدور الذى تؤديه تظل لحظة فى الصورة التى ستخلد عليها بعد انتهاء التجربة « البروفة » وتبخر الشخصية التى تمثلها . ويستغل الجزء الخالد منها بضع ثوان ليغزو هذا الشكل الزائل الذى لم تسفله بعد الهوموم اليومية التافهة .

والغريب هو أن هذا المجهود الذى يبذل لفصل الروح عن الجسد خدمة لحكاية خيالية يشبه بوضوح ما يبحث عنه المتصوفون يشبه ذلك الفراغ الذى يصبو إليه أولئك الذين يتطلعون إلى غزو الله لهم . فى عمل الممثل شئ يخفى ولا أدرك كنهه . ربما كان التناقض بين الهدف المتطلع إليه — وهو لا يبدو أن يكون لعبا (أيا كان بريقه) — والعملية الذهنية الخطيرة التى تتم فى خبايا نفس الممثل ، وهى عملية من الخطورة بحيث يصير لتعب هذا الأخير وقواه المنهكة ، عندما يفرغ من التمثيل ، طابع فريد . نحن نحس أنه أصيب فى جذوره وأصوله ، ويظل طافيا بعد أن يُرد جزئيا إلى عالم الواقع . نرى بعض الممثلين يغمضون عيونهم لحظة داخل مقصورة مظلمة ، وكأن جزء ذاتهم الذى تركوه قبل التجربة « البروفة » قد ضل سبيله ولا يستطيعون اللحاق به . لا بد أنهم فى حاجة إلى أن يعودوا إلى الحياة أكثر من غيرهم ومجوار مخلوقات من لحم ودم ، وفى حاجة إلى أن ينحنوا دواما فوق الطين الحى ،

شأنهم شأن أمتيه عندما كان يلس الأرض . يالها من مهنة خطيرة رائحة يفقد-
المرء فيها ذاته ثم يستردها !! . لكن بعض الممثلين يعيشون حالا ثالثا بين
هذين الحالين ربما بالرغم منهم ؛ فكثير منهم لا يدرك أنه قد يمر بالقرب من
عتبة رهيبة لا يخطوها إلا القديسون ، بسميه وراء الهدف الذي يقترحه عليه
المؤلف » .

جاء في أقوال عن المسرح « Cité dans «Temoignages sur le théâtre» par
Jouvet, L4e Flammarion)

جان جيئيه :

ولد جان جيئيه Genet عام ١٩١٠ وعهد إلى جوفيه بتمثيل
مسرحيته « الحاديات » (Les Bonnes) : بعدها ، أكدت
« الرقابة العليا » (Haute Surveillance) « والشرقة » و « الزوج »
(Les Nègres) ، غرابة هذا المؤلف وقاعايت . هذا وقد
نشر سارتر عن جيئيه مؤلفا بعنوان : « سان جيئيه ، مثلاً
وشهدا » (Saint Genêt, comédien et martyr) .

أود أن أقول بضع كلمات عن المسرح عامة . . . أنا لا أحبه . . . وما
روى لي عن أبهة مسارح اليابان ، والصين ، ومالي ، والفكرة المعظمة —
ربما — التي تلح على فكرى ، جعلاني أرى أن تركيب المسرح الغربى سفيه
جدا . لا يسعنا إلا أن نحلم بفن قد يكون شبكة دقيقة من الرموز الفعالة
القادرة على مخاطبة الجمهور بلغة لا تقول شيئا ، وإنما تتنبأ بكل شيء . ستقف
بلاهة الممثلين ورجال المسرح المتعالية في وجه الشاعر الذى قد يقدم على هذه
المغامرة ، ويتضح عدم ثقافة هؤلاء وغباؤهم من ابتذالهم الذى قلما يترفع ..
لا يمكن أن نتظر شيئا من مهنة تمارس بهذا القدر القليل من الرصانة والتركيز .
إن نقطة بدايتها ، وسبب وجودها هو حب الظهور (exhibitionnisme) . . .
والصيب الذى يمد أصلا لاختيار مهنة التمثيل تأمر به معرفة العالم ، معرفته
الجمامة ، لا معرفته اليائسة . لا يجتهد الممثل الغربى أن يصبح علامة محملة
بالعلامات ، بل يود فقط أن يتحد ذاتيا وجوهريا مع شخصية الدراما أو
المهامة — والعالم الحاضر — لأنه متعب ، وغير قادر على العيش بالأفعال .
يجبره أيضا إلى هذا الابتذال ، مكلفا إياه بتصوير بعض الشخصيات الخيالية ،
لا الموضوعات البطولية . ماذا تكون عليه أخلاقيات هؤلاء القوم ؟ إذا
عاشوا مجبولين في الفقر الفكرى ، عملوا إلى أن يركنوا نوا نبحوما . انظروا .

إليهم وهم يتصارعون من أجل الصفحة الأولى للجرائد : يجب أن نقيم إذن نوعاً من حلقات المناقشة بدلاً من الكونفرقتوار ، وأن نبنى في نفس الوقت ، بادئين من هذه النقطة ، منشآت مسرحية بكل ما يجب أن تتضمنه من نصوص وحركات وديكور . ذلك لأن المسرحيات الغريبة — حتى الجميل جداً منها — تبدو وكأنها أفئدة كرفال أو حفلات تنكرية ، لاحتفالات شبه دينية . إن ما يدور على خشبة المسرح ساذج دائماً . وجمال التعبير يحددنا أحياناً فيما يختص بعمق الموضوع . في المسرح ، يحدث كل شيء في العالم المرئي ، لا في أي مكان آخر

والعرض الذي لا يؤثر في نفسي لا جدوى منه

مقدمة « الخادومات » (Préface des " Femmes," éd-Pauvert, 1954)

جاك كوبو :

جاك كوبو Copeau (١٨٧٩ — ١٩٤٩) ناقد قبل أن يكون مدير مسرح . فهو ألقى أسس «La Nouvelle Revue Française» مع شلبرجيه و جاك ريفير ، واقتبس ، مع جان كرويه ، «الإخوة كارامازوف» عن دوستوفسكي . أراد كوبو أن يحارب المسرح التجارى الرخيص والتعتيل الرديء . كما أعد مسرحيات «لفيوكولومبييه» ، ودرس نظريات كريج وآيا ، وألقى محاضرات في نيويورك إبان الحرب ، ثم عاد إلى «لفيوكولومبييه» ، وجدده ، وأسس مدرسة في المسرح . أعاد سمي كوبو إلى الكمال والدقة ضديراً جديداً إلى المسرح . كما أصبحت هناك طريقة تفكير «فيوكولومبييه» ، ما زالوا يتحدثون عنها ، في شيء من الندم

لا غرابة في أن يبدو الشباب ، مشغوفاً بالقصص والسينما . في أيامنا هذه . ويفضلها على المسرح . أعتقد أن ذلك يرجع أولاً إلى أن القصص والسينما يعطونه عن العالم فكرة لا يعطيها له المسرح ، في حين يريد معرفتها أكثر من أى شيء آخر . القصص والسينما ليست وسائل تسلية زاهرة بالسحر والأعجيب غريب . إنها تهدد المرء ، شأنها شأن الموسيقى ، وتنشئه ، شأنها ، شأن السرعة : لكنها ، على وجه الخصوص ، أدوات استكشاف لحياة الكون . والزمان ، والمكان . . . أما المسرح ، فيخاطب الذكاء ، وطريقة الحكم والتفكير ، وقدرات النفس كافة وردود فعلها ، التي يتميز بها المتفرج عن العرض المسرحي

لا ينحصر الموضوع فى معرفة ما إذا كان مسرح اليوم يستمد جاذبيته من هذه التجربة أو تلك ، أو قوته من سلطة سيد هذا المسرح أو ذاك .
أعتقد أن علينا أن نتساءل عما إذا كان المسرح سيصبح ماركسيا أم مسيحيا .
إذ ينبغى أن يكون حيا ، أى شعبيا . وكى يحيا المسرح ، عليه أن يأتى للإنسان
بأسباب تحمله على الإيمان ، والأمل ، والانطلاق .

("Théâtre Populaire" , P. U. F., 1941)

« المسرح الشعبي »

جان - لوى بارو:

ولد جان - لوى بارو Barrault عام ١٩١٠ ، كان تلميذا لشارل دولان ، وأخرج أولى مسرحياته - رواية « حول ام » « Autour d'une mère » لفولستر (١٩٣٥) - على مسرح « الاتليه » . ثم أخرج « نومانس » (١٩٣٧) « Numance » لسرفنتس ، و « هاملت » لجول لافورج (١٩٣٩) ، و « الجوع » « La Faim » لكتوت هاسون . عام ١٩٤٠ ، انضم بارو إلى الكوميدي فرنسي التي أخرج « فيدرا » « Phèdre » ، و « حذاء من الساتان » « Le Soulier de Satin » و « الالعبيون » « Les Mal-Aimés » ، و « انطونيو وكليوباترا » « Antoine et Cléopâtre » عام ١٩٤٦ . أنشأ مع مادلين رينو فرقة مسرحية ، ثم استقر في مسرح « ماريني » حيث قدم « الاعترافات الزائفة » « Les Fausses Confidences » ، و « مقابل سكا بان » « Les Fourberies de Scapin » ، و « هاملت » ، و « الاورستية » « L'Orestie » عن اقتباس لاوييه ، و « قسمة الظهيرة » « Partage de Midi » ، و « كريستوف كولومب » « Christophe Colomb » ، و « حالة الحصار » « L'Etat de Siège » لكامو ، و « القضية » « Le Procès » لكالكا . وعام ١٩٥٤ ، مكث « لى يتي تياتر » . (وهو مسرح صغير داخل مسرح ماريني) من تقديم بعض البحوث الجديدة : « الشخصية المناهضة » « Le Personnage Combattant » لقوتييه ، و « سيرة الأمثال » « La Soirée des Proverbes » لشحاده .

كل عام ، يقوم ج . ل . بارو بجولة في الخارج مع فرقة (من أوروبا إلى أمريكا) . هذا وقد قام بعدة أمحاث عن التمثيل الصامت ، وأخرج « باتيست » « Baptiste » لجاك

بريفير (١٩٤٦) ، وأدى دورا لا ينسى فيلم « إبناء الجنة »
« Les Enfants du Paradis » . كما أنه كتب كثيراً عن
المسرح «إخراج فيدرا» « Mise en scène de Phèdre » ،
و «أفكار عن المسرح» « Réflexions sur le théâtre » ،
و «أنا رجل مسرح» « Je suis un homme de théâtre »
وبارو هو الذى يشرف على مجموعة « des Cahiers » التى
تصدرها فرقته (أربعة أعداد كل عام) ...

فى سرير فولبون

فكرت ذات مساء بعد عرض مسرحية « فولبون » (بقى السرير على
للمسرح فى الفصل الخامس) ، فى الذهاب للنوم فى سرير فولبون نفسه ...

أوى الجميع إلى فراشهم ، وأغلق البواب الأبواب . وأنا وحيد فى اللبني .
هأنذا أتسلل حتى خشبة المسرح ، وأجد بقية من شمعة عند الريحيسير ، وأشعلها
بجوار السرير ، وأفتح ستائر هذا الأخير لأن بارساك — كان فى ذلك الحين
حديث العهد بالديكور — بحبه الملمون للأبعاد لم يجعل له سوى متر وأربعين
سنتيمترا قريبا .

وتمددت .

ها هو ذا البلاتوه يحجم عليه الصمت ، والسقف تحشوه الستائر ، والعناصر
للكونة للديكور لها ظلال تشبه ظلال الأشباح ... خطر يبالى أن أذهب
وأفتح الستار الكبير . أريد أن أحس بوجود « الصلاة » ، الصلاة الآلهة
بالمقاعد وأريد أن أحس بوجود جمهور وهمى بأسره .

هأنذا أفتح الستار ، وكأني أسرق للتمتع ، وأخطو بضع خطوات على
مقدمة المسرح (proscenium) ، هذه المقدمة ، هذه الخشبة التى تملكنى
الظوف وأنا عليها منذ قليل ...

فعلت ذلك في حين أقوم بدور شرطى في الفصل الرابع - فصل المحكة -
ولا أقدر على مواجهة الجمهور خشيّة أن يرمى على من فرط الخوف أو ينخلع
قلبي ، إلى من أبه لاستسلامي لمثل هذا الرجل ٠٠٠ أقف لحظة بلا حراك
على مقدمة المسرح . صمت للمسرح كله يفزوني ، وأقع فيه وكأني وقعت وسط
الجليد . ها هو ذا يتلبور من حولي وعلى ، ولن تلبث أن تغطيني طبقة من الصمت .
إنى قريب جدا من الخوف ، سأذهب لأقع في السرير ٠٠٠ سرير فولبون
وأحلم ٠٠٠ وأنذكر ٠٠٠

ربما بدأ ولعى بالمسرح وأنا في السادسة من عمرى . فلقد أمضيت طفولتى
كلها وأنا أعيش الحكايات الخيالية ، وأمنح نفسي بشرية لكل الأشياء .

قد يكون لكل مقعد شخصيته في هذه اللحظة ، على كل حال بعضها
يطلق . تحمل هذه المقاعد مثلى . كم من أشياء رأيتها هذه المتاعا ذات يوم ،
بينما كانوا يهدمون الجزء الأمامى من المسرح لي زيدوا من إمكانيات الدخول ،
وجدوا بين الخشب والحائط خطا باغراميا يرجع إلى عام ١٨٤٠ .

أيها المسرح العجوز ، مسرح الضاحية . . . يا حياة كل هؤلاء للمثلين ،
هؤلاء الممثلين المتجولين الذين عرفهم دولان . ها هو ذا حلم الطفولة يتحقق .
هاأنذا أحياء حياة مسرحية ، وأقترن في هذه اللحظة بحياة المسرح ، وأدرك في
ليلة التعليم هذه أن مشكلة المسرح تنحصر في تحريك هذا الصمت ، في ذوبان
تواجه في العمود إلى مصدره . إذا صب النهر في البحار مات ، وجرى في اتحاد
التدليس من صبه هو مرضه . . . ينبغي السير ضد التيار للعودة إلى المصدر ، إلى
للولد ، إلى الجوهر . . . الفن : تحدى للوث . . .

هذا الصمت الذى تشوبه بعض الطقطقة في هذا المكان السحري حيث
لا أسمع سوى صوت جسدى الداخلى « للنير » على حد قول فيثاغورث ، هذا
الصمت لم يفارقنى أبداً . وسأرى نفسى على الدوام وأنا تابع في سرير فولبون
أقضى أول وأمتع ليالى الحب مع منبع فنى . . .

جورج لوكا كس :

ولد جورج لوكا كس Lukacs الفيلسوف المجرى الذى يكتب بالألمانية عام ١٨٨٥ . خلق لوكا كس مسرحاً تجريبياً ، أوحى إليه بموضوع الرسالة التى قدمها لتبيل درجة الدكتوراه : تطور الفكر لما الحديثية . ثم نشر « ميتافيزيقا المأساة »

La métaphysique de la tragédie . ومؤلفات لوكا كس فى علم الجبال أهمية ، مؤلفاته فى الفلسفة الماركسية .

ميتافيزيقا المأساة

تعد أعمق أمانى الوجود الإنسانى أساس المأساة الميتافيزيقى . إنها أمنية الإنسان فى الوعى الأصيل (Selbstheit) ، أمنيته فى جعل المعنى الأصيل للحياة حقيقة يومية . الوعى المأساوى ، والمأساة هما أكل تحقيق لهذه الأمنية — تحقيقها الوحيد الكامل حقاً — لكن كل تحقيق لأمنية يحورها . نشأت المأساة من معنى الحياة الأصيلة ، لذا يتحتم أن يستبعد شكها كل تعبير عن الأمانى ، أيا كانت . فى اللحظة التى تظهر فيها المأساة ، تتحقق الحياة الأصيلة ، وتتخطى مرحلة التمتى . لذا كان لا بد من أن تفشل المأساة الغنائية الحديثة . لقد أرادت أن تدخل فى المأساة نفسها ما يسبق المأساوى ، وتجعل من الأساس قوة فعالة ، لقد زادت من الغناء لكنها لم تحصل إلا على فظاظه عاجزة داخلياً ، ووقفت على عتبة المأساوى . وليست لحوارها — وهو مهم ، مشكوك فيه ويرتجف رغبة — سوى قيمة غنائية ، غريبة تماماً على العالم المأساوى . وشعرها ليس إلا تجميل للحياة اليومية ، تجميلاً يزيد من قوتها بلا جدال ، دون أن يحولها إلى وجود مأساوى . الطبيعة ، واتجاه هذا التشكيل القضى يناقضان المأساوى ، لأن سيكولوجية هذه المأساة تؤكد ما فى النفس من

وقتية وزوال ، وأخلاقياتها تتميز بالفهم والغفران . يالها من ميوعة ، وياله من انحطاط شاعرى للإنسان ! إنه يسمع اليوم ، فى كل مكان ، السباب على قسوة الحوار وبرودته عند كتاب المأساة ، فى حين لا يعبر هذا البرود وهذه القسوة إلا عن ازدياد النقوة الحقيرة التى يريد منها عضو علم الأخلاق المأساوى أن يجبروا بها المأساوى ، لأنهم من الجبن بحيث لا يستطيعون إنكار المأساة ذاتها لأن المدافعين عنها من الضعف بحيث لا يستطيعون احتلالها فى جلالها المجرد . إن ذهنية الحوار وقصره على الانعكاس الواضح الواعى لمستوى المصير الإنسانى الجوهري ، لا يعدان افتقاراً لهذا السبب ، بل هما أصليان إنسانيا وحقيقيان داخليا فى هذا المستوى من الوجود وتبسيط الناس والأحداث فى المأساة لدليل ، لا على الفقر ، وإنما على الثراء المركز القائم على جوهر الأشياء ذاتها : لا يظهر فى المأساة إلا من أصبحت مقابله لنفسه مصيراً ، ولا يختار لها أو ينتزع من الحياة فى مجموعها إلا الحدث الذى أصبح بالذات مصيراً . هكذا تتجسد حقيقة هذه اللحظة وتظهر للميان ، ولا يعد التمييز عنها المركز فى الحوار ذهنية تؤدي إلى الفقر ، بل تضجاً غنائياً لوعى المأساوى . والمأساوى والثنائى ليس هنا — وهنا فقط — بالمبدئين المتمازجين ، ذلك أن الثنائى هو قة المأساوى الأصيل .

(Métaphysique de la tragédie 1910, traduction libre de Lucien Goldmann, in Théâtre Populaire, no. 24.)

جان دوات :

أسس جان دوات Doat — ولد عام ١٩٠٩ — تلميذ دولان
فرقة مسرحية «لى كارفور» عام ١٩٣٧ ، وأخرج بعض
مسرحيات «الثوة» اليابانية . ثم ألف جماعة «عنى موفتار»
وتولى إدارة مسرح «لى فيوكولومبية» الفنية . اهتم دوات
بالإنشاد الكورالى وتركيب الأجهزة المسرحية ، وعلم النفس
الجماعى ، وأخرج بعض المسرحيات إخراجا هاما : «حلم ليه
صيف» على أرض سيرك ميدرانو ، و «جان تحترق»
Jeanne au bûcher على مسرح الأوبرا .

مسرح ممنوع الدخول

محرم على البسطاء والجمهور ، والأداء الجماعى ، والاحتفال الجماعى .
ممنوع الدخول ، اللهم إلا من أجل نسيان المرء لحياته الخاصة ، وتصفيقه
لأفعال الأبطال : انظر ، لكن اللس ممنوع .

المسرح بيت مشترك ، لا ، ولا حتى منتدى ، أو عمر ، أو مكان للانتظار ،
مكان خال لا اسم له ، لا يرتاح فيه المرء ، أو يحس أبدا أنه فى بيته ، أو عند
صديق بصفة خاصة ، مكان بعيد ، حتى عن إلفه أحد شوارع المدينة ، تطارد
فيه المرء السيدة التى تحفظ الملابس ، و «الكوتنرولير» و «البلاسييه» ،
كل ذلك بعد قيامه بالإجراءات أمام شباكين للتذاكر ، ودفعه مباحا مرتقعا
جدا (مبلغ لا يسمح للمسرح بأن يكون صناعة شريفة) .

هناك أزمنة كان الفن المسرحي فيها عظما . . . والحنين يملك من يفكر

في المعجزة اليونانية ، أو المصور الوسطى ، أو القرن السابع عشر الإسباني ، أو المسرح الاليصاباتي ، كان المسرح في هذه الأزمنة ملكا للجمهور ، كان ملكا لهذا الجمهور المضطرب المتحمس الذي لا يحترم شيئا ، والذي كان يشرب ، ويأكل ، ويصرخ ، ويتدافع ، ولكنه يواصل الحوار مع « الحياة الأخرى الحقة » التي تدور أحداثها هناك على المسرح ، وفقا للاصطلاحات القاعة . كان شيئا يشبه مباراة كبيرة في كرة القدم في أيامنا هذه . لكنه شيء قد تجمد النفس الجماعية فيه صدها في نفس كل فرد . كانت تمر آنذاك ، فوق آلاف الرؤوس المرفوعة ويح من العنف والحماسة لا تجمد الآن تعبيرها الجزئي إلا في الاحتفال الديني ، والمباراة ، والاجتماع السياسي ، والمظاهرة والحرب .

ها هو ذا الآن هذا المسرح ، وقد أصبح مكانا غالبا محجوزا ، وتجارة مغامرة ، وفنا لا صلة له بالجماعة ، ومتعة ، ووسيلة للنسيان ، أصبح مكانا التصفيق فيه ضروري ، والصغير فيه غير لائق . أية بادرة من الجار فيها ضحيح تثير ابتسامة للتمترج للعزول تماما .

يفتقر الشعب — أعني مجموعة أفراد أية أمة — إلى هذه النشوة الديونيزية ، والتفوق على الذات والانحياز العنيف إلى الروح الجماعية .

إن التغييرات الاجتماعية المبشرة ، وممارسة الجميع للرياضة ، تمهد لتقدم مسرح اجتماعي ، وفن مسرحي مطابق لطبيعته الأصلية ، فن رد إلى وظيفته الحقيقية ، وعاد إلى الحياة للألوفة .

مقدمة دخول « الجمهور » (Avant - propos à Entrée Du Public, Ed. Pierré Horay 1947,)

مورفون لوييسك :

مورفون لوييسك Lebesque — ولد عام ١٩١١ — ناقد مسرحى فى « كارفور » ، ومؤلف مسرحى (اكتشاف أمريكا La Découverte du Nouveau Monde) ، و (أخذت البندقية Venise Sauvée) ، وخطيبا السينما (Les Fiancés de la Seine) و (الحب بيننا L'Amour parmi nous) كتب أيضا مقالات مختلفة فى نشرة T. N. P. (المسرح القومى الشعبى) و « تيانز »

يتألف للمسيو دوپون ، البورجوازى المتوسط من وسائل التسلية البتذلة — « الشعبية » — هذه : سينا الحى ، وموزيكهول يوم الأحد ، وما كينة اللعب ، ولذا يذهب إلى المسرح مرة كل شهر بعد أن يستشير ناقد جريدته للمسرحى ، ويختار العرض الذى يريد أن يشاهده حسب الظروف . إذا استقبل مثلاً قريباً له من الريف فى أثناء انعقاد « صالون السيارات » ، صحبته لمشاهدة « الكوخ الصغير » ليسليه ، لكنه فى الشهر التالى يصحب ابنته لمشاهدة « بور رويال » ، لأنها فى التوجيهية هذا العام ، ويستحسن أن تتعلم .

هكذا يظن مسيو دوپون أنه يختار اختياراً موفقاً ، فى حين يسعى فى الحقيقة ذات السعى ، فى مسرح « النوفوتيه » والكوميدي فرانسيز على السواء . هذا السعى هو السعى وراء حلم اليقظة ، حلم التمتع . فلما يخرج للمسيو دوپون المتزوج من امرأة مشرفة على الشيخوخة ، وهو يعلم جيداً أنه لن يرسو أبداً على جزيرة مهجورة بصحبة فتاة جميلة شبه عارية . المسرح هو الذى يقدم له هذه المغامرة مقابل مقعد ثمنه ألف فرنك . كما أن المسيو دوپون الذى لا يؤمن بالله ولا بالديتوان ، ولا يهتم بكلهما بتاتا ، يشعر بحنين خفى إلى ما يسميه « للثل العليا » . يحلو له أن يتخيل أن المال ليس كل شىء ، وكذا

العشاء الطيب ، والمنفعة التي تملئ عليه علاقاته مع الآخرين . وفي الوقت المناسب يقدم له المسيو دى مونترلان - الحائز على الجائزة الأولى في البيان المسرحي - ما يطلبه بالذات : رؤيا - عابرة لا تُفسر - عالم « منفرد » يخضع لأسمى قاعدة . وها هو ذا قد نُس آخر ، مقابل ألف فرنك - دائماً - وعرض استمر ثلاث ساعات .

واضح تماماً أن مثل هذا الحلم لا يمكن أن ينقل إلى الخارج بلا ديكور : ولا أغنى بكلمة ديكور، ديكور المسرح غُصب ، بل ديكور « الصلاة » أيضاً . لو أن مغامرة « الكوخ الصغير » اللونجوانية ، أو مغامرة « بور رويال » للتصوفة ، قدمت فجأة لمسيو دوپون ، على ناصية أحد الشوارع أو في أرض فضاء لرفضهما غريزيا ، لأنهما قد تحيرانه شأنهما شأن قداس يقيم بفتة رهبان يرتدون « العفريتة » في أحد المصانع . يستلزم قداس مسيو دوپون المسرحي إذن احتفالاً يثير حمسه ويندد به في آن واحد .

إنه قداس يلزم للرء ارتداء ملابس « أيام الأحاد » ، والذهاب إلى معبد يقدم فيه عرض أسطوري ، مع احتمائه من هذا العرض بما فيه الكفاية ، حتى لا يتعرض لأن يكون ضحية له . سوف يقال جعل القداس مبدئياً ليكون المرء ضحية له ، وليسمو الإنسان إلى الله . مع ذلك لم يخرج أحد الحاضرين أبداً من القداس وقد هجر حياته ، وألتي بثروته إلى الفقراء وارتنى الثياب الخشن . ذلك أن المرء ينظر إلى الاحتفال وإلى نفسه ، طوأل الاحتفال ، ينظر إلى « خبز الملائكة » وإلى جاره ، إلى ما لا يوصف وما هو يرى . وهذا التوازن الجميل هو أساس كل مجتمع .

في المسرح ، ينجح مسيو دوپون إذن في إثبات فعل بطولي : أن يكون هنا وفي مكان آخر ، أن يكون أمام العرض المسرحي واستعراضه هو . بديهي أن النحبة لا تتماوى أبداً ؛ إذ يفضل المسيو دوپون ، في أغلب الأحيان

استعراضه هو على العرض الآخر ، مهما تكن شهيته للأحلام . لذا أبدعوا له هذه القاعات الجميلة المذهبة المزينة الشبيهة بالكاتدرائيات التي قد تنحى القداس . وقسموا هذه القاعات إلى « صالات » ومقاعد أمامية ، وبنواريات وطبقات عليا ، وبلكون حسب عدد الطبقات الاجتماعية للوجود ، أو بالأحرى الطبقات الاجتماعية التي كانت توجد أيام لويس الخامس عشر . لقد جعلوا العلبة أجل من الحلية ، وممحووا للمسيو دويون وأمثلة أن يتشبهوا بالممثلين ، عندما يجتمعون وأن يمثل بعضهم على بعض تحت الأضواء . سلامات وتقبيل أيدي ، وإشارات تعارف ، وكلمات متبادلة بين « بلكون » وآخر . إننا في المسرح ، للمسرح الحقيقي الذي تدور أحداثه في « الصالة » .

ويكفي هذا لإخراج الأرواح الشريرة من الستار والخشبة ، يكفي لإقامة حكم الخديعة ...

جاء في لي بوان (in « Le Point » , 1957)

المسرح والمجتمع

تساءل الكسندر دوماس الابن ، ومن بعده ساشا جيتري ،
مؤلف مسرحيات «البولفار» : ألا ينبغي أن يكون المسرح
مفيدا ؟ ونادى المؤلفون السوفيت — كاتاييف ، وتيوف ،
ومايرهولد — بضرورة إيجاد مسرح ملتزم .

ساشا جيتري : (١)

بلغ في الأمر حد التساؤل عما إذا كان من حقنا أن نستوقف نظر ألف
شخص كل مساء ، لمدة ثلاث ساعات ، دون أن نستفيد منهم أكثر وبطريقة
أفيد . تعلمون بماذا يجي هؤلاء القوم ، كل مساء ، بحجة التسلية والتسرية
عن أنفسهم ؟ إنهم يبحثون إليكم برغبتهم الدائمة في تحسين حالهم اليومي ،
ولا يعبرون عن ذلك أبدا ، ينبغي إذن ألا نكتفي بحملهم على نسيان متاعب
الأمس ، بل علينا أن تتمكن ، دون أن يشعروا ، من تهيتهم لاحتمال
متاعب الغد .

« الممثل » ١٩٢١ (« Le Comédien » ، 1921) .

(١) انظر التبذة في الفصل الثاني

فالتين كاتاييف

فالتين كاتاييف Kataiev مؤلف روسي ولد عام ١٨٩٧ ،
ولم تمثل له في فرنسا حتى الآن سوى مسرحية واحدة عنوانها :
« تزييع الدائرة » La Quadrature du Cercle .

نواجه اليوم هذه المشكلة : إقامة نظام أخلاقي جديد في الحياة عن طريق
الفن . وعلينا ، نحن المؤلفين المسرحيين ، أن نجد كل الوسائل — الحب
والحنق ، والفتنة ، والنقد اللاذع ، والدعابة الصديقة ، باختصار اللوحة
الفنية لألوان المشاعر الإنسانية كلها — لحل هذه المشكلة . لا بد من ضرب
الدعائم القديمة كلها بالدفاع ، ضرباً عنيفاً يهدمها . لا بد من أن نخلق حول
ذرات العالم أجمع درجة حرارة تستطيع أن تقبّط وتؤلف وحدات أولية
من نوع جديد مختلف تماماً .

تيروف : (١)

أخضعت الثورة مسرحنا لنظام أيديولوجي ، إذ انفت منه نهائياً الإمبرالة
الأخلاقية والوصولية . الثورة هي التي طردت من « صالاتنا » المتفرج الذي
كان يأتي إلى المسرح ليهضم عشاءه . وهي التي أدخلت في مسارحنا جمهوراً
جديداً — ذلك الجمهور الذي قام بثورة أكتوبر ، والذي يبحث في المسرح
عن حل للقضايا التي تشغل باله — ، جمهوراً إيجابياً متحمساً ، جمهوراً يبني المجتمع
الإنساني الجديد ، جمهوراً ينقل إلى المسرح قوته الخالقة للحياة .

« من الانسيكلوبيديا الفرنسية » ، الجزء ١٧

(in " Encyclopédie Française " , t. XVII)

(١) انظر التبذة في الفصل الرابع

ماير هولد : (١)

أريد أن تشتعل في روح عصري . أريد أن يعي خدام المسرح كلمهم رسالتهم الرفيعة . لا أستطيع أن أنظر ، وأنا هادئ مرتاح ، إلى زملائي الغرياء على المصلحة العامة الذين يرفضون السمو فوق المصالح الطبقية القليلة .

نعم ، يستطيع المسرح أن يلعب دوراً ضخماً في تغيير كل ما هو موجود . وشباب سان بترسبورج لم يمن بتأكيد موقفه من مسرحنا بلا جدوى . فبينما كان هذا الشباب يضرب بالمجالد والسيوف بقسوة وقحة ، في الكنيسة والميادين ، كان يستطيع أن يطلق العنان في المسرح لاحتجازه على الرجل البوليس الهوائى ، بأن يأخذ من مسرحية « دكتور ستوكان » (٢) جملاً لا علاقة لها مطلقاً بفكرة المسرحية الممثلة؛ صفق هذا الشباب تصفيقاً جنونياً لعبارات : « أمن العدل أن يحكم الحقى القوم المعلمين ؟ » أو « يجب ألا يرتدى المرء أبهى ثيابه عندما يذهب للدفاع عن الحرية والحقيقة » . تلك هى جمل « الدكتور ستوكان » التى أدت إلى بعض المظاهرات . كان المسرح يفرض على الجميع ذات الألم ، وذات الحماسة ، ويدفع إلى الاحتجاج على ما يثير ، ذلك لأنه يجمع الطبقات والأحزاب ، هكذا أكد المسرح وجوده فوق الأحزاب وإنه لآت ذلك اليوم الذى تحمى فيه جذرائه من المجالد أولئك الذين يعملون على حكم البلاد بأسم حرية الجميع .

إلى تشيكوف ، فى ١٨ أبريل ١٩٠١ ، من « مجلة تاريخ المسرح » ، ١٩٦١ ، العدد الرابع ، ترجمة نينا جورفينكل .

(A Tchekov, le 18 avril 1901, in "Revue d'Histoire du Théâtre", 1961, IV, Trad. Nina Gourfinkel)

(١) انظر التبعة في الفصل الرابع .

(٢) مسرحية لابسن .

آرتور آداموف

آرتور آداموف Adamov كاتب مسرحي ولد عام ١٩٠٨ .
وآداموف هو مؤلف « التقليد الساخر » (La Parodie) ،
« والغزو » (L'Invasion) ، و « المناورة الكبيرة والصغيرة »
« La Grande et la Petite manoeuvre » ، و « الجميع ضد
الجميع » (Tous contre tous) ، و « البروفيسور تاران »
« Le Professeur Taranne » و « باولو باولي » (Paolo Paoli)
و « أيام الكومون » (Les Jours de la Commune) ،
و « سياسة النفايات » (La Politique des Restes) . وشغل
آداموف الشاغل هو كتابة مسرحيات تقابل القضايا المعاصرة
ومجتمع اليوم .

إذا كانت معارضة الشيوعية داخل الحجرات تقدم للمسرح النقدي
إمكانيات عدة ، فهي ليست ، طبعا ، الوحيدة التي تقدمها له . كان في
استطاعتي ، بلا شك ، أن أجعل « البنج بنج » تلقى حقا ، عن طريق جماعة
« صالات البلياردو » الكهربائي ، بقناع المجتمع الذي تعد هذه الجماعة نتيجة
له ؛ أو بالأحرى ، لم يكن بوسعي أن أفعل ذلك ، لأن إمكان وجود مسرح
يكشف عن الخداع تراءت لي فقط عند كتابة مسرحية « البنج بنج » ؛
والخداع ، ها ، يكمن في تقديم الشيء على أنه ناتج عن حاجة حقيقية ، في حين
تولد ، على العكس ، حاجة زائفة .

ما كينات اللعب ، وسباق الدراجات حول فرنسا ، وخدع الإعلان ، كلها
موضوعات — بين عديد من الموضوعات الأخرى — إن لم تكن سياسية
مباشرة إلا أنهم تعبر عن عصرنا ، وعن مجتمعنا ، المجتمع إلى الأبد . لذا تنتمي إلى هذا

المسرح الجديد الذى أتحدث عنه . بمباراة أخرى ، تنتمى إلى هذا المسرح ، أو قد تنتمى إليه لو وجدت ، كل المسرحيات التى تندد بالقدر الزائف — وهو قدر ليس بقدر — الذى لا وجود له إلا بالقدر الذى يوجد به التاريخ ، التاريخ الذى يصنعه الإنسان ، ذلك الكائن القابل للتغيير . هذا لا يعنى أن هذه المسرحيات لا تستطيع ، أولاً ينبغي أن تعبر عن القدر الحق ، والداء الذى لا يداوى (أمراض لا ندرى كيف تأتى ، ومصائب لا نعرف كيف تصيبننا) . المسرح الذى أتمناه إذن ليس مسرح « القدر الضاحك » بناتزا ؛ لكنه مسرح يقوم على الرغبة البسيطة ، القانونية للغاية ، فى عدم « إقبال » المصير الإنسانى ، وهو تقيل مرعب فى حد ذاته قدر الكفافية .

(من « المسرح الشعبى » ، العدد ١٧ ، ١٩٥٦)
(in "Théâtre populaire" No. 17.1956)

بعض الحقائق والأهداف

كتب سين أوكيزى : « مضى زمن اظهار جانب واحد من الحياة » ، وأعتقد مثله أن هذا الزمن قد ولى وأن المسرح الحديث تماماً عليه أن يرجع إلى أبحاث العصور الحديثة ومكاسبها . ما هى هذه الأبحاث وهذه المكاسب ، وما نوعها ؟ أنواعها متعددة : اقتصادية ، وسياسية ، واجتماعية ، ونفسية (سأرجع إلى هذه الكلمة العائمة ، المستعملة بطرق عدة انتهت بها إلى فقدان معناها) ، ونفسية مرضية أيضاً .

« المسرح الشامل » ليس ذلك التهرج الذى أطلق عليه البعض هذا الاسم ؛ ليس هذا المزيج غير المتجانس من التمثيل الصامت ، والغناء ، والرقص . ولا أعنى أن الغناء والموسيقى ؛ بل والرقص ، لا مكان لها فى المسرح . لكن الغناء مثلاً لا معنى له إلا إذا كان له دور محدد ، كما هى الحال عند برخت ، حيث ينقل الغناء المتفرج من مستوى إلى آخر ، من مستوى الرواية إلى مستوى التعليم . كثيراً ما يقال لى : « يستحيل قصر المسرح على السياسة كما تنتمى » . هل

تحدثت أبدا عن ذلك؟ قلت فقط ، ومازلت أقول، إننى لا أريد مسرحا لا موقع له ، مسرحا من أى مكان من كل مكان ، مسرح « الأرض الحرام » . أقول إن هذا المسرح لا يمكن أن يؤثر في جمهور حقيقي، جمهور شعبي، جمهور شاب، وأنه لا يناسب ، في نهاية الأمر ، إلا هذه الفئة البورجوازية التي لا تهم ، التي تقرأ « الميجارو » ، وترضى ، بالطبع ، بأن ترى الحركة المسرحية تدور في مكان لا هو بالجزائر - ومن غير أن نذهب بعيدا - ولا هو بفرنسا ، ترضى إجمالا ، بحركة مسرحية لطيفة جدا - حتى لو كانت « مفاجئة » ، وخاصة إذا كانت كذلك ، وذلك بالقدر الذي تنهم به التقدير وتمردا عما مرالكرام على القضايا المحسوسة الباعثة على الضيق. قلت كل ذلك في محاضرة ألقيتها في برلين الغربية . أمضى الضروري أن أضيف أن غالبية الحاضرين تظاهروا بعدم الفهم ؟ لا لأننى تحدثت عن الجزائر بصفة خاصة ، فلو أننى تحدثت عن حد « أدوريس Oder-Neisse » ، لما فهمونى أيضا .

(من « المسرح الشعبي » العدد ٤٦ ، ١٩٦٢)
(in "Théâtre populaire", No. 46, 1962)

من الصعب على أن أرى مجتمعا بلا مسرح . ولا تحدثونى عن السينما والتلفزيون واستبدال المسرح بهما . هذه زهات . ولا يخفى شئ من ناحيتهما ، إن ما يخفى هو ألا تقدر ، في الظروف الخاصة التي وضعنا فيها ، على خلق وغرس مسرح لا يكون مسرح الحرب ، طليعيا كان أم لا .

(تصوير الجريدة « آر » ، ٢٣ يونيو ١٩٥٩)
(Déclaration à Arts , 23 juin 1959)

نمكو يو : (١)

ربما كان المسرح انعكاسا ، وربما كان أيضا « خيرة » أو عاملا مثيرا .
لذا يريدون أن يجعلوا منه أداة ... أصبح الالتزام كارثة . لاشك في أن المرء
في حاجة إلى الجهاد من أجل شيء ما ، والمشاركة في تنظيم المجتمع . وهو في
حاجة أيضا ، وبنفس القدر ، إلى أن يخلق وهو حر (وإلا اختنق) .

(تصريح لجريدة « آر » ، في ٢٢ يونيو ١٩٥٩)

(Déclaration à " Arts " , 23 juin 1959)

(١) انظر التبعة في الفصل الثاني .

بيير إيميه توشار :

ولد بيير إيميه توشار Touchard عام ١٩٠٣ . وتوشار ناقد مسرحي في مجلة « Esp-r-it » ، نشر عام ١٩٣٨ مؤلفا بعنوان : « ديونيزوس » (Dionysos) (محاولة لتسريف الجنس المسرحي) ، ثم أصبح مفتشًا للمسارح ، ومديرا عاما للكميديدى فرانسيز . كما أنه نشر مؤلفين : « هاوى للمسرح » (L'Amateur de theatr) و « ست سنوات في الكوميدي فرانسيز » Six Années de « Comédie-Française » .

* * *

الشخصية المسرحية

نحن نجعل من الشخصية المسرحية نصف إله : احتقار الحوادث الممكنة ، والقييل والقال ، والقانون ، ملك له ؛ والمال ، والجبال ، والسلطان ، ملك له ؛ وهو ملك ، أو صاحب بنك ، أو طبيب عظيم ، أو فنان كبير ، أو أكثر النساء جمالا ؛ أو أكثر المحاربين حظا . الشخصية المسرحية إنسان انتصر وتحرر مقدما ، من الناحية الاجتماعية . ونحن نمنحها دفعة واحدة وبكرم مصطنع ، كل ما ينقصنا لكي نصبح سعداء وأحراراً اجتماعياً ؛ وعندما نتقدم ، وهي تنألق ثراء ومجدا وسلطانا أو جمالا ، معتدة بنفسها وتسود نفسها كما تسود العالم ، تبدأ في اقتفاء أثرها في فرح غادر ، يزداد حدة ، لأننا نعلم أنه كلما ازدادت ثباتا وثقة اقتربت من الهوة الحقيقية .

أن يكون لدى المؤلف شئ يقول ، وأن يقول بصراحة ، لا يكفي لتبرير ميلاد العمل المسرحي . إن ما يبرر هذا الميلاد هو أن يكون لدى الجمهور شئ يسمعه .

« هاوى للمسرح » (L'Amateur de théâtre", ed. du Seuil, 1938)

لوى جوفيه Jouver مخرج وممثل ، مثل تحت إشراف كوبو على مسرح « الفيوكولوميه » قبل أن يكون الفرقة الخاصة به . أحب جوفيه مهنته حياً حياً ، وكان أستاذاً في الكونسرفتوار ، وألقى محاضرات عدة ، وكتب خلال حياته المسرحية مذكرات وخواطر تشهد بتأمله المستمر لفنّه (« أقوال في المسرح » « Temoignages sur le théâtre » ، و « الممثل اللامع » « Le Comédien désincarné »)

أقوال — وال

اخترع البشر المسرح لأنه حكم عليهم بتفسير لغز حياتهم . لأنهم طردوا من جنات الأرض ، اخترعوا هذه اللجنة الصناعية الوقتية ، ربما انتظاراً للجنة مستقبلية .
على أية حال ، المسرح أكل الاختراعات ، وأكثرها دهشة وإبتكاراً . بل قد أقول إنه الاختراع الوحيد للبشر ، وكل ما خلقه الله من اللعنة التي آلت بهم .

يحتوى المسرح على كل الاختراعات الأخرى ، واختراع المسرح ، بسذاجته الطفولية ، فيه شيء إلهي : باخوس ، وارفيسوس ، وديونيروس ، وإيلوزيس ، ومسرحيات المصور الوسطى الدينية ، والتعق والهبوط إلى الجحيم والهبوط إلى القذات ، والبحث في الأماكن الأخرى ، خارج القذات .

يخيل إلى أن في المسرح وبالمنرح يستقر في ويثبت كل ما علمتني الحياة

(١) انظر التنبؤ في النصل الثاني .

وأحسنتى به ، أفضل مما تعمل القراءة ، أو يفعل تأمل الأعمال الفنية ، بطريقة أكثر استمرارا .

هنا - فى المسرح يتضخم كل شئ ، وينير التساؤل ، ويصل إلى أعماق
الوعى والإحساس ، ويمطى نوعا من الوجود تعارضه الحياة اليومية وتطفئه ،
ويوجد حالا سابقا لحال أعلى .

« أقواله عن المسرح » . bibliothèque « Témoignages sur le théâtre » .
d'esthétique, Ed. Flammarion, 1952)

يعيد المسرح إلى البشر الحنان الإنساني .

نود ألا يعتبر الفن المسرحى أداة للدعاية ، وألا يشبه أبداً بالسلعة
أو المقايضة ، وألا تقبه خشبة المسرح بالمنبر . نود أن ينتهى النظر إلى المسرح
على أنه تجارة ، ونود أن تعطى القرية للمسرح والفن المسرحى المكانة
التي يستحقانها ، وأن يظل المظل المسرح والفن المسرحى كما كانا دائماً ، وينبغى
أن يكونا دائماً . عرضاً ، وتبادلاً للصدقة والحب بين البشر .

ينبغى ، على ما يبدو لى ، أن يكون استقلال المسرح وعالميته نقطة البداية
فى اهتماماتنا .

فيليب كالان :

فيليب كالان Kalan (واسمه الحقيقي ف . كوما توفيتش)
مؤلف يوجوسلافي ، يشغل منذ عام ١٩٤٥ كرسى تاريخ المسرح
في أكاديمية الفنون المسرحية في لوبليانا . نشر كالان كثيراً من
المؤلفات النقدية في الأدب والمسرح ، وأنشأ «أرشيفاً» مسرحياً ،
وأسهم إيجابياً في التبادل الثقافي الدولي .



يتأمل المؤرخ الذى يشغل نفسه بالبحث الواسع قيمة وجدوى ما يقدمه
لنفس المسرح ، بأساس مختلف . والمسرح مزيج مؤثر زائل من الأصوات
والألوان ، من الإيقاع والحن ، من المشاعر والأفكار ، من الحقيقة والريف ،
يعقد هذا العمل المؤثر الزائل معناه العقلى أمام الواقع . وربما اختبه عظماء هذا
العالم فيه بسبب طابعه الذى لا يعرف ، بالذات . يحاولون أن يوقعوه في شبك
نظمهم ، بل ويذهبون أحياناً إلى مهاجمته بالحديد والنار ، بعد أن يجيب أملمهم
في نجاح دسائسهم . لكنه لن يقع بين أيديهم أبداً ، هذا العمل المؤثر الزائل ،
حتى هناك ، في تلك الأراضى المتأرجحة التى يتنازع عليها نظامان اجتماعيان .
ذلك أن فرحة الحياة وفرحة التمثيل تولدان دائماً من جديد ، وبالرغم من الجميع
يومن كل شيء . وهذا حسن . هذا حسن ، حتى لو اقتصر معنى النشاط
المسرحي الحر الصادق على عون الإنسانية على نسيان خطر الانفجارات الذرية .

مقالات من المسرح (" Essais sur le théâtre " , 1961, Edition de
l'Académie d'art dramatique de Ljubljana)

أستشهادات

زيامى^(١):

قال زيامى Zeami في « الأسرار » : « قد يكون ما يسمى إذن بالفن نقطة بداية لمزيد من المعادة والعمر ، ووسيلة لمد الأجل ، إذ أنه يحل السكينة في أفئدة البشر أجمعين ، ويولد الانفعال لدى المتواضعين والعظماء منهم على السواء »

((Livre 5))

كليمون ماروه :

كليمون ماروه Marot (١٤٩٥ — ١٥٤٤) ، شاعر فرنسي خالط جماعة مونغني « قصر العدالة » ، ثم جماعة مونغني ديوان المحاسبة (الذين كانوا يسمون أنفسهم « إمبراطورية الجليل » أو « إمبراطورية أورليان » الذي ألف من أجلهم هذه القصيدة :

صنيحة تمثيلية « إمبراطورية أورليان »

أيتها الأفواه الممتعة ، المصنوعة بالحرمة ،
دعي جابجا الحانات التي تحتسب فيها التبيذ ،
يا أيها المستنون ، يا من تجلسون القرفصاء ، ويا من خضتم تجربة الحياة
عودوا إلى الشباب ، اخرجوا من كهوفكم .

(١) يمثل زيامى ؛ انظر : التبنة في الفصل الثالث .

ففيها قد حلت أيام
 الزينات ، والتثيل ، والإفصاح عما في القنب ،
 ها قد حان الوقت الذي يجب أن تتمتع فيه دعائم الإمبراطورية
 بنحتها في إحياء تقاليدنا .
 وإذا أردتم أن تتسلوا وتضحكوا ،
 فلا تنصرفوا عن كل هذا ، بل فكمروا في المجيء .
 فظاهر أبهة جماعة الإمبراطورية لا تنحصر
 في عدة القرس ، والخيل ، وللازمير والطبول ، والأبواق ،
 ولللباس الفخمة والسراويل الفضفاضة .
 وما ينبغي مشاهدته ، إنما هو قول أعضاء الجماعة وتمثيلهم ...
 بازان الأكبر :

بازان الأكبر Bazin: Aîné (انطون بييرلوى) (١٧٩٩-١٨٦٣)
 عالم في اللغة اشترك في تحرير « الجريدة الآسيوية » وكان أول
 من تولى كرسى اللغة الصينية في مدرسة اللغات الشرقية .

يقول المؤلفون الصينيون إن المسرحية الجادة تستهدف تقديم أممي تعاليم
 التاريخ إلى الجبهة الذين لا يعرفون القراءة ، ووفقاً لقانون المقوبات الصيني ،
 يهدف العرض المسرحي إلى « تقديم صور حقيقية أو مقترضة لأشخاص عادلين
 حليين ، ونساء عفيفات ، وأطفال حنونين مطيعين » قد يحملون المتفرجين على
 ممارسة الفضيلة .

(عن المسرح الصيني Sur le théâtre chinois)

بيرى :

بيرى Birri (القرن الثالث عشر) ، مؤلف تركى من
الأناضول .

جازل

يا أيها الحكيم ، انظر بعينيك الباحثين عن الحق ،
وارن إلى السموات حيث نصبت خيمة مسرح الظلال .
تأمل مايقدمه خالق الكون لناظريك ، من وراء حجبهِ ،
عن طريق ظلال الرجال والنساء التى يبدعها .
فهو الذى يعين لكل وجه وضعاً ،
وينطقه بكلام يناسبه .
أنظر ، ليست كل هذه الوجوه سوى وهم ،
وما يظهر عالمها إنما هو غضب الله أو جماله .
تأمل حجاب الأهباح هذا ، ولا تنس أن
من أقامه ما زال قادراً على رده إلى العدم ،
وأنه الباقي على الدوام .
يشير من اطلع على أسرار الكون بفهمه لكل هذا .
ولن يقدر ألبتة معنى كلماتي
أولئك الذين لا يقدرّون على التخلص من الجمع .

ولقد بين لنا مى كوستيرى معنى التوحيد والجمع .
يا بيرى . تأمل مسرح الظلال بحكمة واستفد منه .

الفيرى :

فيتوريو الفيرى Alfieri (١٧٤٩ - ١٨٠٣) شاعر ماس
إيطالى كتب ما يربو على العشرين مأساة « أوريست ، أوكتافيا
شاؤول ... »

أعتقد أن على المسرح أن يعلم البشر كيف يكونون أحراراً
أقوياء ، كراماً ، مدفوعين بالفضيلة وحدها ضائقين بكل ضغط ،
مخلصين لوطنهم واعين بحقوقهم ، أمناء شرفاء ، غير متقادين
لمواطنهم .

فولتير^(١) :

فن المأساة دون جميع الفنون التى نزعناها فى فرنسا ، ليس
أقل ما يستحق الاهتمام العام ، إذ لا بد من أن نصرح بأنه الفن
الذى تميز فيه الفرنسيون أكثر ما تميزوا . فضلاً عن أن فى المسرح
وحده تجتمع الأمة ، ويتكون فكر الشباب وذوقه ، وإلى
المسرح يقد الأجانب ليتعلموا لغتنا ، لأن كان فيه لحكمة ضارة ،
ولا تميز فيه عن أية أحاسيس جديرة بالتقدير إلا وكان معجوباً
بالصفيق ، إنه مدرسة دائمة لتعلم الفضيلة والشر (١٠ أكتوبر
١٧٥٩) .

* * *

(١) أنظر التبعة فى الفصل الثانى .

كاترين دي روسي :

للسرح مدرسة الأمة . لا بد من أن يكون تحت إشرافي التام ، وأنا للعلم الأول في هذه المدرسة ، لأن ضمان أخلاق شعبي هو أول واجباتي أمام الله .

(A voltaire)

نابليون :

للأساة السامية مدرسة الرجال العظام ، ويجب أن تكون مدرسة الملوك والشعوب ، إنها أسمى نقطة يمكن أن يصل إليها الشاعر . وربما وجب وضعها في مرتبة أعلى من مرتبة التاريخ . من واجب الحكام أن يشجعوها وينشروها ، ولا داعي لأن يكون للمرء شاعراً ليبدى الرأي فيها ، يكفي أن يعرف الناس والأشياء ، وأن يكون سامياً نبيلاً ، ورجل دولة . تطلب للأساة النفس ، وتسمو بالقلب ، وتقدر بل ويتحتم عليها خلق الأبطال ! لو أن كورني كان حياً لجملته أميراً !

سيرسل اثنان من الشبان أثارا الشعب في أثناء عرض مسرحي في روان — وهما دون الخامسة والعشرين وغير متزوجين — إلى الفرقة الخامسة في إيطاليا . رحلوا فوراً . فبيشهما وسط المسكرين سيعلنهما معرفة هؤلاء القوم ، وسيريان أنهما أبسد مايكونان عن رجال الشرطة المنحطين (٢٤ يونيو ١٨٠٦) .

جوجول^(١) :

هناك ملهاة نبيلة تمكس بإخلاص صورة المجتمع وهو يتطور تحت بصرتنا ، ملهاة تثير الضحك بصدق سخرتها ، لا الضحك

(١) أنظر النبعة في الفصل الثالث .

من الانطباعات السهلة ، أو اللحظة السريعة أو النكتة ، أو الضحك المبذل ، أو تشنيج الطبيعة واعوجاجها: بل ذلك الضحك الكهرى المتش الذي يبتثق حراً تلقائياً ، حاملاً إلى الأمصاب الجدة واللذة ، الضحك الذي ينبع من متعة النفس الصافية ، ويصدر عن الفكر الرفيع السامى .

المسرح مدرسة كبيرة ذات هدف عظيم : فهو يعطى درساً مفيداً حياً لحشد بأسره ، لألف شخص فى آن واحد. ما يضحك فى العادات والردائل ، أو يؤثر تأثيراً عميقاً ، لتصويره للشاعر السامية ، كل ذلك وسط رعد الموسيقى ، وتحت الأضواء الباهرة المتلألئة . لا ! المسرح يرى عما يفعلون به . لا ! ليخرج المتفرج منه وهو مبال إلى السعادة ، أو مفرق فى الضحك ، أو يذرف الدمع المادى ، بعد اكتسابه نية حسنة

(مذكرات من سان بطرسبرج 1836 «trad. Notes Pétrobourgeoises» Nina Gourfinkel)

شارل نوديه :

أدار شارل ايمانويل نوديه Nodier (١٧٨٠ — ١٨٤٤)
جماعة أدبية هامة ، وألف أقاصيص وحكايات لا نظير لها .

. . .

كانت الميودراما شيئاً ضرورياً ، نظراً للظروف التى نشأت فيها . كان الشعب قد فرغ لتوه من تمثيل أكبر مسرحية فى التاريخ ، فى الفوارع ولليادين العامة . كان الجميع ممثلين فى هذه للمسرحية الدامية ، كان الجميع جنوداً ، أو ثواراً ، أو عبيداً . كان هؤلاء للمتفرجون الذين كانت تقوح منهم رائحة الدم والنار ، فى حاجة إلى انفعالات تشبه تلك التى حرمتهم العودة إلى النظام . كانوا فى حاجة .

إلى المؤامرات والخبايا وللشائق ، وساحات القتال . والنار ، والدم ، والشقاء
الذى لا تستحقه العظمة ولا يستحقه المجد ، ودسائس الخونة ، وتقانى رجال
الخير وإن عرضهم للخطر . كان لا بد من تذكريهم بهذا الدرس العظيم الذى
تتلخص فيه المذاهب الفلسفية كافة مستندة إلى الإيديان كافة : حتى فى الدنيا ،
لا تحرم القضية أبداً من للكفاءة ، ولا تفلت الرذيلة أبداً من العقاب ، وذلك
فى موضوع متجدد السياق ، موحد النتائج على الدوام . لكن ، حذار من
الخداع ! لم تكن الميلودراما بالشيء الهين ! فقد كانت مغزى الثورة !

مقدمة لاختارات من مسرح دى ج. بيكسيريكور Introduction au Théâtre
choisi de G. de Pixérécourt.

دوهاميل :

جورج دوهاميل Duhamel (ولد عام ١٨٨٤) ، شاعر
وقصصى فرنسى ، كتب ثلاث مسرحيات ، ومجموعة من الدراسات
النقدية .

... يوشكون أن يصبحوا جسداً واحداً ، أولئك الذين قدموا من كل بقاع
العالم . يجلسون بعضهم بجوار بعض ، ويتأهبون للمشاركة فى المتعة ، أو
الغيبط ، أو الملل .

ذهبت الصداقة ، وذهب الصواب أيضاً . بل ذهب سبق الثانى ، وكذا
الإخلاص ، وللثائرة على النقد فى اللحظة الراهنة . لم يعد هناك سوى حيوان
أمر لا يرحم ، يريد أن يضحك أو يبكي . يريد أن يرضى .

... الخطر كامن فى كل مكان : إذ سعل متفرج ، أو صرف مقعد ، فقد
مائة شخص الكلمة الأساسية التى تعطى مفتاح المسرحية . لم ينحس العمل

التنى — وهو نظام ، وصرامة ، وبناء دقيق فى جوهره — أبداً امتحاناً
أقصى من هذا ... العمل للسرحى أرق ، وألمع ، وأجعد ، وأذل ألوان الإنتاج
الفكرى .

Lettre au Patagon, Mercure de France 1926 .

أوتونان أرتو^(١)

بدا لى للسرح الحقيقى دائماً وكأنه ممارسة فعل خطير عذيف ، تنمحي خلالها
فكرة المسرح وللتنظر ، وكذا فكرة كل علم ، ودين ، وفن .

يهدف الفعل الذى آحدث عنه إلى التحول المعنوى القيزيقي لجسد الإنسان .
لماذا ؟

لأن المسرح ليس استعراضاً تشرح فيه الأسطورة بطريقة وهمية رمزية ،
بل بوتقة نار ولحم حقيقى .

يعاد فيها تركيب الأجساد
بالتشريح ودخول العظام ، والأعضاء ، ومقاطع الانقراض ،
ويبدو فيها هذا الفعل الأسطورى ، تأليف الجسد ، على طبيعته .
« للمسرح والعلم » من للسرح وظله .

Le théâtre et la science, in le Théâtre et sordouble, L4eGallimard Paris

مسرح دم

مسرح يمنع جسداً خلال كل عرض ،

شيئاً لمن يمثل ،

وشيئاً لمن جاء ليشهد التمثيل ،

ثم

إن المرء لا يمثل ،

(١) انظر التينة فى الفعل الرابع .

بل يفعل .

المسرح ، في الحقيقة هو ميلاد الإبداع .

(Ecrit le 25 fevrier 1948, huit jours avant sa mort)

جورج أمادو :

جورج أمادو Amado كاتب برازيل ولد عام ١٩١٢ ،
وترجمت قصصه إلى جميع اللغات ، من بين هذه القصص :

« جبريلا » Gabriela و « أرض عنيفة Terre Violente ،

و باهيا لكل القديسين Bahia de tous les Saints La Terre

« والأرض ذات الثمار الذهبية » aux fruits d'or

ما الكرنفال إلا مسرح يشترك فيه الشعب كله : المزارعون ، ومدارس
السامبا ، ومخترعو الأغانى المتقنة والرقصات . . . مسرح يلعب كل واحد فيه
حوره .

نشأ المسرح البرازيلي الحالى عن هذا المسرح الشعبى البدائى الذى خلقه
الشعب . ويستوحى المؤلفون والممثلون والمخرجون « الأوتوس » autos
القديمة ، والرقصات المسرحية ، لينشؤا مسرحاً حديثاً ، نابعا من الشعب مباشرة ،
من واقعه وإبداعه الخالد .

فنون الشعر

أقوال المؤلفين

« يا سادة الفن ، المحذنين منهم والقداى ، يامن وضعتم التعليم لكل ألوان
الشعر المسرحى ، وبأأيها النقاد ، العالميون منهم والجاهلون فى كل زمان
ومكان ، استمعوا إلى . لقد تملكتنى رغبة حقة فى التعلم وتحسين كتاباتى ،
من أجل إمتاع مواطنى ، وبإل تقدير الأجانب . أود أن ينضم هؤلاء جميعا
إلى رجاى ، وأن يقولوا لى بالإجماع ، أو بأغلبية الأصوات ، ما هى المأساة ؟
وما هى الملهاة ؟ مكتوبتين وفقا لكل القواعد التى يطلبونها ، بلا عيب من
تلك العيوب التى يفضونها فى إصرار ؛ أود أن يقولوا لى ذلك بنفس السلطة التى
يستخدمونها فى سن قوانين الكمال وإدانة شعراء الملهاة والمأساة . أود أيضا
أن يدلونى على المؤلفات المسرحية التى ينبغى أن أحرمها ، وأفحصها ، وأقلدها .
حتى لا تقابل مجهوداتى بالاحتقار ، ولا يستبعد اسمى من سجل «كتالوج»
العابرة فى وطنى . أود ، أخيرا ، أن يعهدوا لى بالمسرحيات التى كتبوها
أو صححوها بنفس الدقة التى يطلبونها منا ، نحن الذين نستسلم لإغراء قرض
الشعر ، وتقديمه للجمهور ، وعرضه لأرائهم المسبقة ، أو الحاضرة ، أو المستقبلية .

(^١) Prologue des
(Ramon de la Cruz)
« Seinetes » , 1786, trad. O. Aslan)

رامون دى لا كروز

(١) أولع رامون دى لا كروز (١٧٣١ - ١٧٩٥) بالمسرح ؛ ولكنه اضطر إلى أن
يظل طيلة حياته موظفا فى وزارة المالية . وكتب ما يربو على الثلاثمائة مسرحية ؛ ولقب
« ببيوتيا المسرح . »

أرسطو :

أرسطو (٣٨٤ - ٣٢٢ قبل الميلاد) فيلسوف يوناني ،
لقى كتابه « فن الشعر » « Poétique » شهرة عالمية من
المتعلمين . فيه يعرف المؤلف المحاكاة : والـ catharsis أو
التطهير وكيفية تقسيم المأساة . الخ ... أخضع الأدب الفرنسي
الكلاسيكي كله لنظريات أرسطو التي مازال يذكر حتى اليوم .
وإن لم نراع تعاليمه .

فن الشعر

لما كانت المحاكاة الشعرية إما تحاكي أفعالا ، أصحابها هم بالضرورة
إما أخيار وإما أشرار ، لأن اختلاف الأخلاق يكاد ينحصر في هاتين الطبقتين
— إذ تختلف أخلاق الناس جميعاً بالذيلة والفضيلة — ، فإن على الشعراء
أن يصوروا الأشخاص إما أفضل — وإما أسوأ مما هم عادة ، وإما كما هم في
الواقع ، شأنهم شأن الرسامين ...

من الواضح أنه قد تقع هذه الفروق بين أنواع المحاكاة التي نتحدث عنها ،
والتي تختلف بمحاكاة الأشياء ، التي تختلف بالتالي . قد توجد هذه الفروق
في الرقص ، أو العزف ، بالنأى ، أو القيثارة ، أو النثر والشعر غير المصحوب
بالموسيقى ... أخيراً ، هذا الفارق بعينه يميز المأساة من لللهة : فهذه تصور
الناس أدياء ، وتلك تصورهم أعلى من الواقع .

(الفصل الثاني ، Ch. II)

للمأساة محاكاة فعل نبيل تام ، لها طول معلوم ، بلغة مزودة بألوان من

الترتين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء المستعملة فيها ، وتسهم في إحداث أثر القصيدة (المسرحية) . تؤدي هذه المحاكاة إلى التطهير من الرجة والخوف ، لا بالسرد ، وإنما بإثارتها لهذه الأفعالين ...

ولما كانت المحاكاة في اللأساة تتم بأشخاص يعملون ، فبالضرورة ، يمكن أن نعد من بين أجزائها : للنظر للمسرحي ، والنشيد ، والقول . فهذه هي الوسائل الثلاث التي تتم بها المحاكاة ...

من ناحية أخرى ، مادام الأمر أمر محاكاة فعل ، والفعل يفترض وجود أشخاص يفعلون ، لهم بالضرورة أخلاق وأفكار خاصة (لأننا قلنا إن الأفعال الإنسانية تتميز بمراعاة هذه الفوارق) ، فإن ثمة علتين : الفكر والمخلق ، والأفعال هي التي نجعلنا نسعد أو نشقى . الخرافة هي محاكاة الفعل ، لأنني أعني به « خرافة » تركيب الأجزاء التي تألف منها أحداث القصيدة للمسرحية . وأعني بـ « المخلق » ما يتميز به الدين زام يفعلون ، وأعني بـ « الفكر » الفكرة أو الرأي الذي يعبر عنهما بالكلمة .

إذن ، في اللأساة بالضرورة ستة أجزاء : الخرافة ، والأخلاق والقول ، والفكر ، والنظر للمسرحي ، والنشيد .
... لكن ، تركيب الأحداث هو أهم هذه الأجزاء .

... أما المنظر المسرحي ، فعلى الرغم من تأثيره العظيم في النفس ، فلا شأن للشاعر به . فللأساة تظل قوية حتى من غير مشاهدين أو ممثلين . والمخرجين أقدر من الشعراء في فن إخراج الناظر للمسرحية .

(الفصل السادس ، VI ، Cht)

(في اللأساة) يجب أن يكون البطل في منزلة بين الفضل والعدل ، وأن يتردى في هوة النقاء ، لا لقوم فيه أو خسة ، بل لخطأ ارتكبه وهوى به من

قمة العظمة والنعم ، مثال ذلك أوديب وتييست ، وللشاهير من أبناء هذه الأسر -
(الفصل الثاني عشر ، Ch. XII)

الخوف والرحمة يمكن أن ينشأ عن المنظر المسرحي ، كما يمكن أن ينشأ
عن الأحداث ذاتها . والطريقة الأخيرة أفضل وأكثر دلالة على عبقرية الشاعر ،
ذلك أن الحكاية يجب أن تؤلف على نحو يجعل من يسمع ما يدور فيها من
وقائع يرتجف أو تأخذ الرحمة ، حتى لو كان مغمض العينين . وهذا ما يقع
لمن تروى له قصة أوديب . أما إحداث هذا الأثر بواسطة المنظر للمسرحي ،
فأمره يخص المخرج أكثر مما يخص الشاعر . أما أولئك الذين يثيرون الرعب
الشديد لا الخوف ، عن طريق المنظر للمسرحي ، فلا شأن لهم بالمأساة ، لأن
المأساة لا تستهدف جلب أية انفعالات ، بل الانفعالات الخاصة بها فقط .

وما دام على شاعر المأساة أن يبعث في النفس للتمعة التي تهيئها الرحمة
والخوف ، فالنتيجة هي أن هذه الانفعالات يجب أن تصور عن الأحداث
ذاتها ...

(الفصل الثالث عشر ، Ch. XIII)

يجب على الشاعر ، وهو يؤلف الحكاية أو يكتبها ، أن يضع نفسه مكان
المتفرج ، فيرى عمله بكل وضوح ، وكأنه يشهد الأحداث ذاتها ، ويحسن
تمييز ما يناسب مما لا يناسب .

... على الشاعر أيضا أن يتمثل للسرجية وهو يؤلفها ، بقدر المستطاع -
فالتعبير الصادر عن يوجود وسط الأحداث أكثر إقناعا على الدوام :

انظر في « راسين » من Racine من هذا الكتاب ، تفسير راسين « لفن الفر »
الأوسطا ليسي .

إنه يضطرب مع المضطربين ، ويتعذب مع اللعدين ، ويغضب مع الغاضبين .
لذا يحتاج الشعر إلى خيال جاح ، أو نفس جياشة ، فالأول يصور الأشخاص
تصويرا غنيقا، والثانية تستعمل للإحساس بعنف مماثل .

(الفصل السادس عشر، Ch. XVI)

... إذا انتقد الشاعر لعدم تصويره للأشياء كما هي ، يمكن الرد بأن
نقول إنه صورها كما يجب أن تكون . هكذا رد سوفوكليس ، عندما تحدث
من نفسه وعن يوريببديس . ويمكن ذكر هذا الرد عند الحاجة .

الفصل الرابع والعشرون، Ch. XXIV, «Poétique», Trad. Abbé Bataillon
(1771) .

ديونيزوس : لا ، يحق زيوس ، لا .

يوريبيدس : كان الكورس يلقي أربع مجموعات من الأغاني ، دفعة واحدة
: وبلا انقطاع ، في حين تظل الشخصية صامتة .

ديونيزوس : كنت أحب هذا الصوت ، وأجد فيه متعة تهوى بكثير تلك
التي أجدها في ثورة اليوم .

يوريبيدس : ذلك لأنك مجرد أبله ، ليكن في علمك هذا .

ديونيزوس : هذا رأيي أنا أيضا . لكن ، لماذا كان يفعل ذلك ؟

يوريبيدس : رغبة منه في الخداع ، حتى ينتظر المتفرج ، من غير أن يتحرك ،
أن تنطق الشخصية — نيويه مثلا — بشيء ، وكانت المسرحية
تسير .

ديونيزوس : ياله من محال حقا ! ولكم خدعني (اسخيلوس) . لم هذا التلوي ،
والحركات الدالة على نفاد الصبر ؟

يوريبيدس : وبعد هذه الترهات ، عندما كانت تبلغ المسرحية منتصفها ،
كانت الشخصية تنطق « بلسة » كلمات مجسم الأبقار ، مزوقة عالمية
المعنى ، كلمات هي نوع غريب من « خيال المقامة » لا يعرفه
المتفرجون .

اسخيلوس : الويل لي !

ديونيزوس : اسكت .

يوريبيدس . لكنها لا تنطق بكلمة واحدة واضحة المعنى .

ديونيزوس : (إلى اسخيلوس) لا ترد هكذا .

يوريبيدس : كان كل شيء عنده عبارة عن أنهار مقدسة ، وخنادق ، ونسور
وعقبان نحاسية مطروقة على اللبروع ، وكلمات مطبوعة لا يتيسر

فهيما . . : ومنذ اللحظة التي تسلمت فيها منك المائة المكتظة .
 بالانفاظ الفخمة والكلمات الثقيلة، عملت قبل كل شيء ، على التقليل
 من وزنها وتحقيفها ببعض الأشعار الوجيزة ، والاستطراد في
 القول . . . والسلق الأبيض ، معطيا إياها بعض المحافات المغاية .
 التي كنت أستخلصها من الكتب . ثم ارتقيت بها بإضافة
 « المونولوج » ، (monodies) وبعض ما كتب سيفيزوفون .
 فضلا عن أنني لم أكن أخلط في القول جزافا أو أهجم على خشبة
 المسرح ، مفسداً كل شيء . بل كانت الشخصية الأولى عندي .
 تبدأ في الحال بعرض أصل المسرحية .

ديونيزوس : (جابا) هذا أفضل لك فعلا من عرض أصلك أنت .
 يوريببديس : وبعدها ، كنت لا أدع شيئا بلا حركة ، ابتداء من الأبيات .
 الأولى ، كنت أجعل المرأة والعبد يتكلمان بنفس القدر ، بل
 والسيد والابنة والعجوز ، إذا لزم الأمر .

اسخيلوس : ولا تستحق الموت من أجل جرأتك هذه ؟
 يوريببديس : لا ، بحق آبولو ، فقد كان ما فعلته شيئا ديمقراطيا .
 ديونيزوس : (إلى يوريببديس ، بصوت منخفض) : دعك من هذا يا عزيزي ،
 فالحديث عن هذه النقطة قد لا ينفعك كثيرا .

يوريببديس : وبعدها (يشير إلى المتفرجين) علمت هؤلاء المترفة . . . وتطبيق
 القواعد الدقيقة ، وقياس الأبيات بالمسطرة ، والتفكير ، والرؤيا ،
 والقهم ، وحب الالتفات ، والتأمر ، وإحداث الشر ، والنظر
 بعين الاعتبار إلى كل الأمور . . . وذلك لأنني قدمت الأمور
 المنزلية التي اعتدناها على خشبة المسرح ، كانت هذه الأمور
 تعرضني للنقد ، لأن المتفرجين كان يوسعهم أن ينتقدوا فني من
 خلال الأحداث . لكنني ابتعدت عن كل أسلوب يثير الضجة -

اسخيلوس : حتى لا يقول إننى نسيت ما قصد قوله (إلى يوريبيدس) ، أجبني
ماذا يعجب المرء في الشاعر ؟

يوريبيدس : يمجه ذكاؤه وعنايه ، لأننا نحمل مكان المدن أفضل معام عليه .
اسخيلوس : وإذا كنت لم تفعل ذلك ، بل أفسدت تماما أنا سا شرفاء كراما ،
فما هو العقاب الذى تستحقه ؟

ديونيزوس : الموت . ما هو بالشخص الذى ينبغي أن تسأله عن ذلك .

اسخيلوس : انظر إذن أى رجال تلقى منى في البداية ، رجالا بواسل ، طول
الواحد منهم أربع أذرع ، لا مواطنين هارين ، أو متسكمين في
الميادين العامة ، أو مهرجين — كما هي الحال اليوم — أو دسائين ،
رجالا كانوا لا يظهرون إلا بالخراب ، والرماح ، والقبعات ذات
الريش الأبيض ، والغوذ ، والقلوب التى تلقها سبع طبقات من
جلد الأبقار ..

يوريبيدس : حسن ، ها هي ذى البلية قادمة . سيزهقنى مرة أخرى بالحديث
من خبذه .

ديونيزوس : وأنت ، ماذا فعلت كي تعلمهم البسالة ؟ تكلم ، يا اسخيلوس
ولا تمنع في الغضب المتعالى .

اسخيلوس : ألفت مسرحية يحتفلها الإله آرس .

ديونيزوس : أية مسرحية ؟

اسخيلوس : « سبعة ضد ثيبة » . كل من رآها تحرق شوقا إلى القتال .

ديونيزوس : وشرا فعلت . لأنك زدت من شجاعة الثيبين في الحرب . خذ
هذا ، مكافأة لك (يتظاهر بضرب اسخيلوس) .

اسخيلوس : لمه ، ما كان عليكم إلا أن تشدربوا ، لكنكم لم تبدأوا على

الأمر . بعد ذلك ، مجدت مفخرة رائعة عند ما قدمت مسرحية :
« الفرس » التي قلت فيها إن التطلع الدائم إلى هزيمة العدو
أمر ضروري -

ديونيزوس : لقد خلبت لي ، على أية حال ، عند ما استهلكت رثاءك للملك
داريوس الراحل . في الحال ، أخذ « الكورس » يصفق هكذا ،
صائحاً : يوه ، أوه !

اسخيلوس : تلك هي فعلاً الموضوعات التي لا بد للشاعر من معالجتها . انظر
كيف استفاد الناس ، منذ البداية ، من لهم نفس نبيلة من...
الشعراء . أطلعنا أورفيوس على الأمرار ، وعلينا الامتناع عن
القتل ؛ وحدثنا موزيه عن علاج الأمراض وعلم الغيب ؛ ودلنا
هيزيود على الفلاحة ، وفصول جنى الثمار ، والحراث ، وهو ميروس
العظيم ، من أين أتى بالمجد وال شهرة ، إن لم يكن من تلقينه الناس
بعض الأشياء المهيمنة : تنظيم المعارك ، والصفات الحربية ،
وتسليح الرجال ؟ ...

(« Les Grenouilles » , Ed. Les Belles - Lettres, 1954, trad. Hilaire
Van Daele)

هوراس :

هوراس Horace (٦٥ — ٨ قبل الميلاد) شاعر لاتيني وصديق لفيرجيل ، كتب الأهاجي ، والقصائد ، والرسائل . تناول الرسائل النقد الأدبي بصفة خاصة ، وأشهرها « رسالة إلى لوسيوس بيزون » أو « فن الشعر » Ari Poétique . يصح فيها هوراس بتقليد المؤلفين الإغريق . أصبحت رسالة « فن الشعر » هذه مرجعا للنظريات الجمالية التي جاءت من بعدها ، شأنها في ذلك شأن « فن الشعر » الأرسطاليسي ، إنما بقدر أقل .

* * *

فن الشعر

... أنتم يا من تشرعون في الكتابة ، اختاروا مادة تناسب قواكم ، وجرّبوا مدة طويلة ما تستطيع أن تحمله أكتافكم أو لا تحمله .

... إذا جرّوتم وقدمتم للمسرح شخصية جديدة تماماً ، فلتكن في النهاية كما ينتموها في البداية ، وعليها أيضاً ألا تناقض نفسها في أية نقطة . لكن إضفاء الملامح الفردية اللاتية على الكائنات التي يمد وجودها أمراً ممكناً من الصعوبة بمكان . وأخذ الموضوع عن « الإلياذة » أضمن من تقديم الموضوعات المجهولة التي لم يتحدث عنها أحد .

... هناك الفصل وهناك السرد . وما تسمعه الأذن أقل تأثيراً مما تراه العين . فالعين أكثر إخلاصاً ؛ إذ بها يتعلم المتفرج نفسه . لكن حذار من أن تضعوا على خشبة المسرح ما ينبغي أن يدور خارجها . فهناك أشياء عدة لا ينبغي أن تظهر للعيان ، أشياء يأتي الممثل ويقررها في اللحظة التالية وقوعها . لن تذبح ميديا أطفالها ، على المسرح ، ولن يطبخ آتريوس البغيض أحشاء آدمية ، ولن يتحول برونييه إلى طائر ، أو كادموس إلى ثعبان .

فتصورهم على هذا النحو قد يكون بغضاً ، وقد يقضى على الوم .

.. لا بد لإتقان الكتابة ، من حس قويم قبل كل شيء ؛ ستجدون
المادة في كتابات الفلاسفة : وعند ما تختبر الفكرة في أذهانكم ، ستأتي
الألفاظ اللازمة للتعبير عنها من تلقاء نفسها . . . فالقلد الماهر يضع النماذج
الحية أمام عينيه دائماً ، ويصور نقلاً عن الطبيعة . والمسرحية التي تتضمن
لوحات مثيرة وأخلاقاً حقة ، حتى لو كانت مكتوبة بلا ملاحه أو قوة أو فن ،
تتمتع الجمهور أحياناً ، وتجذب النظارة أكثر مما تفعل أبيات الشعر الجميلة
الخالية من المعنى ، أو التفاهات المكتوبة بإتقان .

(« Art poétique », trad. Abbé Batteux, 1771)

جول - سيزار سكاليجر :

ج . س . سكاليجر (Scalliger ١٤٨٤ - ١٥٥٨) قبه
فى الله ، وطبيب إيطالى نجس بالجنسية الفرنسية وكتب باللاتينية
خص سكاليجر الطب بعدة مؤلفات ، وهاجم أبراسم فى بعض
المجادلات . هذا وقد أصبح مؤلفه « فن الشعر » مؤلفاً
كلاسيكياً ، يستوحى أرسطو مباشرة ، ويرسئ دعائم النظرية
الفرنسية .

* * *

المأساة

المأساة تشبه الملحمة ، لكنها تختلف عنها ، لأنها قلما تسمح بالشخصيات
المتوسطة الحال ، مثل الرسل ، والباعة ، والبحارة ، الخ . . . بينما لا يوجد
ملوك فى اللهاة ، باستثناء بعض الحالات . أما عن المادة ذاتها ، فيجب أن تصاغ
وفقاً لمبدأ الفبة بالحقيقة ، لأنه لا ينبغى استهداف الإعجاب والحزن الشديد
لحسب ، - وهذا ما فعله اسخيلوس حسب رأى النقاد - بل ينبغى تقديم
التعاليم الأخلاقية وللتعة أيضاً . وما يمتعنا ، إنما هو التلاعب بالمحبة - وهذه
خصبة للهاة - ، أو الأشياء الجادة إذا شابهت الحقيقة . لذا لا تعجبني هذه
الهجمات وتلك للمارك التى تدور رحاها حول جذران ثيبة وتنتهى فى ساعتين .
كما أن الشاعر الفطن لا يجعل إحدى الشخصيات تسافر من دلف إلى أثينا ، أو من
أثينا إلى ثيبة فى مجرد هنية . فى مسرحية اسخيلوس مثلاً ، يدفن أجا ممنون
بعد قتله مباشرة ، وبسرعة لا تكاد تدع للمثل وقتاً يلتقط فيه أنفاسه . نحن
لا نرضى أيضاً أن يقذف هرقل ليكاس إلى البحر ، إذ لا يتأتى ذلك إلا بالاعتداء
على الحقيقة فى مظهرها . اختاروا إذن موضوعاً يستغرق وقتاً قصيراً جداً .
لكن اعملوا ، بالتفاصيل والأحداث ، على إضفاء سمة من اللوح عليه . وإذا
استوحيتهم مأساة من قصة سييكس وهاليكون ، لا تبدوها رجيل سييكس
لأن العاصفة وحادثة الفرق أمران مستحيلان لا يمكن أن يشبا الواقع ، إذ
تنقض مهمة العرض للأساوى فى ست أو ثمان ساعات .

جاك جريفان :

مثلت أولى مسرحيات جاك جريفان (Grevin) (١٥٣٨ —
١٥٧٠) في المدارس الباريسية ، وفي الوقت نفسه . واصل
المؤلف أبحاثه في علم التشريح . ونحن مدينون له بأول مأساة:
وأول ملهاة فرنسية مبتكرة: «يوليوس قيصر» و «المذهولون»
(Le sEbahis)

...

كان لشعر اطلهاته دائما قدرا من الحرية جماعهم يغافلون القول في كثير
من الأحيان ، ويستعملون الجمل وأساليب الكلام التي يلفظها
من يحسنون القول ، أو يظنون أنهم يحسنونه . وهذا ما قد يحججه
القارئ مصادفة في مسرحياتي . ومع ذلك ، فلاداعي للغضب ، لأن المسألة
لا تتعلق بتزويق لغة البائع ، أو الخادم ، أو القينة ، أو أقل من هذا
بترين لفظة للتبذلة الذين يتكلمون أكثر مما يفكرون . كل
ما هنالك أن للمهاة تستهدف تصوير حقيقة وسداجة اللغة التي يستعملها
من تسند إليهم دوراً . وكذا أخلاقهم وظروفهم وحالهم . ومع ذلك ،
فهى لا تمس نقاء اللغة ، ذلك النقاء الذي يوجد بين العامة (هذا إذا
غيرنا بعض الكلمات التي تم عن أصل قروى) أكثر مما يوجد بين
هؤلاء للتماقين الذين يحسبون أنهم ضربوا ضربة معام عندما يزعجون
جلد كلة لاثنية ليخفوا بها القرنسية ، القرنسية التي لا ملاحه فيها
(هكذا يقولون) إلا إذا حملت النساء على التفكير ، وكأنهم لا يجهون
منعة إلا في عدم فهم أحد لهم . لا تستغرب إذن أيها القارئ إذا لم

مجد في هذه للمرحيات كلاماً متأقفا غريبا زينته أقلام الآخرين . لست
من أولئك الذين يجعلون الطاهي يتحدث عن شئون السماء أو يصف
الأزمنة وفصول السنة ، أو يجعلون قينة فرنسية بسيطة تتحدث عن
حب جويتر لليدا ، أو بسالة الإسكندر الأكبر . إنى أكتفى بتقديم
الملهاة إلى الفرنسيين ، نقيّة كما قدمها أرسطوفانس للإغريق ، وبلوت .
وتيرنس للرومان فيما مضى .

(Avertissement à ses Comédies La Trésorière et les Eshahis) .

ليون دى سومي :

ليون دى سومي (١٥٧٧ — ١٥٩٢) هو
مؤلف مسرحية « مهزلة زواج » La Comédie d'un mariage
الناثرة « بالكوميديا دى لارتى » يتحدث دى سومي في
« أحاديثه » « Dialogues » عن الإضاءة ، والأداء والكتابة
المسرحية .

...

أسئلة

ماسيميانو : ما هي المسرحية ، وكيف تنشأ الدراما ؟
فريدريكو : حسب رأى أفضل السلطات ، الدراما مجرد محاكاة لحياة البشر
تهاجم الرذائل وتبغضها ، وتعجّد الفضائل لحث الشعب على اتباعها ،
وذلك بطرق ستبين أكثر عندما نتحدث عن أصل الدراما والطريقة
التي أدخلت بها .

(. . .) بالرغم من أن بعض المحدثين يعتقدون أن الشاعر يستطيع
أن يخلق موضوع المأساة كله (ويبدو أن أرسطو يفعل ذلك
في « فن الشعر ») ، لا تنكر أن البحث عن القصة الحقيقية
واستخدامها أفضل ، اللهم إلا إذا كان هناك مبرر لعدم تبنيها ؛
ذلك أن المتفرج الذي يعرف أن ما يراه أمامه حقيقي الأصل ، يتأثر
ويزداد إحساسه بالشفقة والخوف عند مشاهدته لبعض الأحداث
المأساوية واستفادته من الأقلية للصورة على المسرح حقائق لاخيال
لأن هذه الأحداث وهذه الأمثلة لا بد من التعبير عن مثل هذه

للمآسى — فى الحركة والحوار على السواء — بأقوى وأسمى خيال ،
بخيال يفوق خيال للمهارة لأن جلال للمأساة الملوكى يسمو فوق ما هو
عادى . يتعين على المأساة ولللمهارة ، وعلى اثنتيهما أن تمنحنا المتعة
حتى لو أعطيتنا — عن طريق الخيال الرفيع والأمثلة — دروساً
يمكن أن يهتدى بها للره إلى سبيل الحياة الحسنة المعتدلة : تلك هى
غاية كل قصيدة مأساوية أو هزلية ، وصفا كانت أم حركة .

الفرق الرئيسى الوحيد بين الاثنتين هو أن الشخصيات الرئيسة
فى المآسى شخصيات ملكية جليلة ، تتحدث بلغة جادة ، وتخوض
غمار أفعال مروعة يعبر عنها بأسلوب يناسب عظمتها ، فى حين تصور
المهارة (وهى ليست سوى مرآة للحياة العادية) بعض المواطنين
الصالحين وأخلاقهم نجس ، بأسلوب يلائم طبائعهم ، ويستهدف
اتهم الرذيلة والثناء على الفضيلة . تتحول أحوال المأساة إلى لذات .
ممتعة فى المهارة ، المهارة التى تعلم بالمثال ، وتقتن بالدعابة والسخرية .

سانتينو : إذا كانتا لا تختلفان إلا فى هذه النقطة — أو تبيان بعض القروق —
فلماذا يسمح لإحدهما بأشياء عدة تعد أخطاء فى الأخرى ؟

فيرديكو : ماذا تعنى ؟

سانتينو : أو ليست خصية المأساة هى النهاية المنهجة ، وخصية المهارة هى
النهاية السعيدة ؟

فيرديكو : لا يا سيدى . النهاية السعيدة أو المنهجة لا تمنح القصيدة صفتها
الهزلية أو المأساوية : الفرق يكمن فى نوع الشخصيات والمواقف .
توجد فى الواقع ما من تنتهى بلحسة عزاء (كما هو الشأن فى قصيدة
أيوب) (٠٠٠) وأنا مشترك فى رأى مع أفضل النقاد الذين يرون
أنه لا يمكننا إقامة قاعدة دقيقة تقصر المأساة على النهاية المنهجة .
وهذا أدى بالبعض إلى المخاطرة بإبداء الرأى التالى :

لا يحرم الموت والكوارث في الملهة ، وإن كانت الملهة لا تستخدم شخصيات تستطيع — بوضعها الملى بالسلطة — أن تفعل ما تشاء بنفسها أو بالآخرين ، كما يمكن أن تفعل الشخصيات الرئيسية في المأساة .

سانتينو : لو فرضنا — دون أن نعلم بذلك — أنه صحيح — حسب قول هؤلاء النقاد — أن المسموح به للملك أو الشخصية النبيلة يختص بالمأساة ، وأن الملهة لا يمكن أن تقدم إلا الشخصيات الخاصة ، هل نستطيع أن نقيم قياساً للتمييز بين اللونين فيما يتعلق بالفرق الاجتماعي بين الشخصيات ؟

غريديكو : مثلاً ؟

سانتينو : إذا جعلنا عذراء بريئة تدخل إلى خشبة المسرح في دور متكلم ، اعتبر ذلك خطأ كبيراً في الملهة ، ومع ذلك ، فهذا شيء يسمح به عن طيب خاطر في المأساة .

غريديكو : هذا يتوقف على الفرق بين وضع الأدوار . من العسير أن نقرر ما ينبغي أن تكون عليه أفعال الملوك والمواطنين عندما يريد . أقول ، ما ينبغي أن تكون عليه ، لا ما هي عليه فعلاً ، لأن الشاعر (كما يقول أرسطو) عليه دائماً أن يصور الأشياء على أكمل وجه ممكن ... (...)

ماسيميانو : والآن ، أود أن تقول لنا رأيك في الشكل الذي ينبغي استخدامه في الملهة . هل تكتب شعراً أو نثراً ؟ وأنا أفترض أنه من الممكن أن ندع جانباً الأبيات اللقفاة ، لأنه ينجل إلى أن التسليم بأن هذه الأبيات غير مرغوبة في هذا اللون من التأليف للسرحة أمر متفق عليه .

غريديكو : هذا موضوع تختلف فيه الآراء إلى حد كبير . وكل ما قد يقدم فيه آراءه الشخصية ، وآراء السلطات العليا ، وآراء الأسلاف . كتب العالم يبيننا — وربما كان أول من أنتج ملهارة قومية حقبة جديرة بهذا الاسم — « كالاندرينا » Calandrina نثراً ، وكان لديه سبب وجيه إذ فعل ذلك . إذا كانت قيمة للمهارة — (على فرض أن مادتها وبنائها مقبولان) — تزداد بازدياد أمانتها حيال الطبيعة ، وقدرتها على إقناع المتفرجين بأن ما يرونها أحداثاً حقيقية قد تحدث أحياناً لا مجرد أشياء تخيلها الشاعر ، فإن قيمتها سوف تزداد إذا ما كتبت نثراً بدلاً من أن تكتب شعراً . من الواضح أننا لانحترم انتظام الإيقاع في الكلام العادي ؛ ومهما تكن مهارة الممثل ، لا يمكنه دائماً أن يخفى وجود النظم عندما يتكلم شعراً . هاجم كثير من النقاد في الواقع مؤلفات نثرية تقع بعض مقاطعها مرة ثانية في إيقاع منظم يعزى إلى إهمال المؤلفين . من ناحية أخرى ، بالرغم من أن أرسطو القطين التريدي من نوعه حقاً (ربما احتلت ملهاته للمقام الأول بين المسرحيات الإيطالية وإن كانت لا تحتوى إلا على قليل من الأشياء للضحكة) انحاز إلى هذا الرأي ، فيا مضى ، إلا أنه حاد عنه بعد ذلك ، وأعاد كتابة ملهواته كلها بالشعر غير المقفى .

(. . .) الشعر أنسب للعظمة التي تولد الانطباع المساوى .
الجلال المرتبط بالموضوع ، وتقديم الملك أو الملكة والأحوار الطبيعية في المأساة ، يبدو أن كل هذا يستلزم لغة أكثر تقلاً وإيقاماً من لغة عامة القوم .

(Dialogues, 1565, trad. inédite)

جان دى لاتاى :

جان دى لاتاى (١٥٤٠ — ١٦٠٨) كاتب
فرنسى اشتهر باسمه الذى نذكر من بينها : « شاؤول الفائر »
« Saül le Furieux » و « المجاعة » « La Famine » . جاء
فى مقدمة « شاؤول » « فن للأساة » « Art de la Tragédie » ،
حيث نجد لأول مرة نطقا بقاعدة الوحدات الثلاث التى طالما
تكرر الحديث عنها بعد ذلك : « يجب أن تصور القصة ويتم
التمثيل فى يوم واحد ومكان واحد » .

للأساة جنس ونوع غير مبتذل من أنواع الشعر ، لكنه أنيق ، جميل ،
ممتاز ما أمكن . لا يتناول موضوع للأساة حقا إلا هلاك السادة العظام الذى
يدعو إلى الرثاء والشفقة ، وتقلبات الحظ ، والنفي ، والحرب ، والطاعون والمجاعة ،
والأمر ، وقسوة الطغاة للقينة ، باختصار ، لا يتناول إلا الدمع والشفاء للتناهى .

يجب أن تصور القصة ويتم التمثيل فى يوم واحد ، وزمان واحد ، ومكان
واحد : لذا ، على الكاتب أن يحذر من أن يقدم على خشبة المسرح ما لا يمكن
أن يدور عليها بسهولة وشرف ، كالأبطال يحملها مسرحا للقتل أو ألوان اللوت
الأخرى ، وألا يسعى إلى تحقيق ذلك بالخدعة أو أية طريقة أخرى .

أما من يقولون إن على للأساة أن تكون مريحة فى البداية ، حزينة فى
النهاية ، وأن على لللهاة (التى تشبهها من حيث الفن والتركيب ، لا الموضوع)
أن تكون على عكس ذلك ، فأنبههم إلى أن ذلك لا يتأتى دائما .

أما عن الفن اللازم لتركيب للأساة وكتابتها ، فينحصر فى تقسيمها إلى خمسة
فصول ، بحيث ينتهى كل فصل عندما يخلو المسرح من الممثلين ، ويكتمل

للعنى تماما . لا بد أيضا من الكورس ، أى جماعة من الرجال أو النساء تتحدث
فى نهاية الفصل عما قيل من قبل (. . .) .

أعنى أن تستبعد من فرنسا تلك التوابل للرة التى تقسد مذاق لغتنا ،
وأن تتبنى وتوطن ، بدلا منها ، للأصالة الحقيقية ولللهة الحقيقية ، اللتين
لم تصلا بمد إلينا إلا بمشقة ، واللتين قد تستجبان فى لغتنا العرنسية ، مثلما فى
اليونانية واللاتينية .

(Préface de « Saül » , 1573)

سير فيليب سيدنى :

سير فيليب سيدنى (١٥٥٤ — ١٥٨٦) كاتب إنجليزى
ألف قصة طويلة جذيرة بالاعتبار : « لاركادى » L'Arcadie
وكتب « الدفاع عن الشعر » « Défense de la poésie » ردا
على مؤلف « الدفاع عن مدرسة الإباحية » L'Apologie
pour l'école de la licence ، لصاحبه ستيفن جوسون .

* * *

دفاع عن الشعر

لا نتحرم مأساتنا أو ملهاتنا التى تهاجم عن حق قواعد الأمانة ، أو قواعد
الشعر ستجدون فيها آسيا فى ناحية ، وأفريقيا فى ناحية أخرى ، فضلا
عن عديد من الممالك الصغرى ، حتى إنه يتحتم على للممثل أن يبدأ دائما ، عندما
يصل إلى المسرح ، بقوله أين نحن ، وإلا كنتم ضحية لسوء الفهم . ها هن
أولاد ثلاث نساء يتزهن ويبحثن عن الورد ، وهذا يضطركم إلى اعتبار المسرح
حديقة . بعدها بقليل تسمعون حديثا عن حادثة غرق فى نفس المكان ويجب
أن تقبلوه على أنه صخرة وإلا استحققتم اليوم الشديد . ها هو ذا ، بعد ذلك
مباشرة ، وحش فظيع فى دوامة من الدخان والنار ، وعلى للتفرجين التعساء
أن يتخيلوا أنهم أمام كهف . وفى نفس اللحظة تقريبا ينطلق على خشبة المسرح
جيشان يتمثلان فى أربعة سيوف وأربع دروع ، — من هو المتفرج القامى
الذى لا يتخيل أنه أمام ميدان للقتال ؟ والكرم أكثر فيما يتعلق
بالزمان لأن العادة جرت على أن يتعاب أبناء الملوك . تذكر السيلة أنها حامل

بعد كثير من الحوادث غير المنتظرة، وتلد صابيا جيلا ، يخفى ، ويكبر
ويعشق، ويصير أبا بدوره، كل هذا في لحظة، في ساعتي زمن !

تنضح استحالة هذا الأسلوب للصواب البسيط ، يفيض النظر عن قواعد
الأقدمين وعماذجهم ...

(Apology for poetry, 159th, trad. Breiting, 195)

ميجيل دى سرفنتس:

أراد ميجيل دى سرفنتس Cervantes — سافدرا (١٥٤٧ — ١٦١٦) أن يثرى فى مهنة الحرب ، وعاش منامرات عدة ، وأسرى فى مدينة الجزائر بصفة خاصة . قدم سرفنتس للعالم بطلين خالدين — كيخوته وسانكو بانسا — فى مؤلفه الرائع الخالد « دون كيخوته » Don Quichotte . وعبر عن أفكاره عن المسرح آنذاك فى هذا المؤلف المزدحم بالتفاصيل . وهذا ولم تلاقى مسرحيات سرفنتس (ومعظمها ما يسمى بالـ « entremeses » نتاجاً ملحوظاً ، لكن الاهتمام بها ازداد الآن : أخرجه ج . ل . بارو مسرحيته « نومانس » فى فرنسا عام ١٩٣٧ .

* * *

المسرح الإسباني فى القرن السادس عشر

... هل هناك شيء ينافى الصواب أكثر من إظهار طفل فى المشهد فى المشهد الأول من الفصل الأول ، وإعادته ، فى المشهد الثانى من ذات الفصل ، وهو رجل مكتمل نبتت لحيته ؛ هل هناك شيء أكثر حمقاً من تصوير المعجوز المتظاهر بالشجاعة ، والغاب الجبان ، والمخادم صاحب النظريات ، والتابع الذى يسدى النصيح ، والملك العتال ، والأميرة غسالة الأطباق ؟ وماذا أقول عن مراعاة الزمان الذى يمكن أن تدور خلاله الأحداث المصورة فى المسرحية ؟ أو لم أر مسرحية يبدأ فصلها الأول فى أوروبا ، ويستمر فصلها الثانى فى آسيا ، وينتهى فصلها الثالث فى أفريقيا ، ولو كانت هناك أربعة فصول ، لانهى الفصل الرابع فى أمريكا ، وبذا تكون المسرحية قد دارت فى أجزاء العالم الأربعة ؟ وإذا كانت محاكاة التاريخ هى المهمة الرئيسية للمسرحية ، فكيف يتسنى لأقل الناس

ذكاء أن يرضى عندما يرى الشخصية الرئيسية في مسرحية تدور أيام بيلان أو شلمان وقد نسب إليها حمل الصليب في أورشليم ، مثل الامبراطور هيرقليوس ، وارتفاع القبر المقدس من العرب ، مثل جودفروا دي بويون ، في حين يفصل عدد كبير من السنين بين هذه الشخصيات ، وإذا كان المسرح خيالياً بحثاً على عكس ذلك ، فكيف نفسب إليه بعض حقائق التاريخ ، كيف نخلط فيه بين أحداث حدثت لأناس مختلفين في عصور مختلفة ، وذلك بأخطاء لا تغفر في كل نقطة ، لا بفن تنظيمي معقول ؟ أسوأ ما في الأمر أن هناك جهة يزعمون أن ذلك هو الكمال ، وأن الرغبة في أي شيء آخر بمثابة « وحم » المرأة الحبل . ماذا تكون الحال ، يا إلهي ! لو صلنا إلى المسرحيات الدينية ! كم من معجزة زائفة ، وحدث مفتعل ، وفعل منسوب إلى هذا القديس بدلا من ذلك ! حتى في المسرحيات الإنسانية ، يجبرون على إتيان المعجزات ، ولا غش لهم ولا دافع سوى قولهم : قد تحدث معجزة ، أو انقلاب مفاجئ في هذا المكان كما يقولون ، حتى يندهش البله ويهرعوا إلى المسرح . وكل ذلك طبعا على حساب الحقيقة والتاريخ ، وعار على الكتاب الإصبان ، لأن الأجانب الذين يحفظون قوانين المسرح بدقة يدعوننا بالجهة البرابرة عندما يرون الأشياء تبحر في العقل في المسرحيات التي نكتبها .

«Don Quichotte», ch. XVIII trad. Louis Viardot Ed. Garnier»

لوب دى فيجا :

لوب فيلكس دى فيجا كارنيو de Vega Carpio (١٥٦٢-١٦٣٥). لقيه معاصروه : « فريد الصربيين الغراف » وكثرة ما كتبه دى فيجا تدعو إلى الدهشة ، فلقد كتب مئات من «الكوميديات» Comedias (احتفظنا بخمسةائة منها) ، وقصصاً ، حماسية وغنائية . وفى كتابه :

« Arte nuevo de hacer comedias » ، حدد دى فيجا عدد الفصول (ثلاثة بدلاً من خمسة) ، وعين خلط الجد بالزل واسطدم بالمدافين عن الوحدات الثلاث . انظر «دون كيخوته» هذا ، ولدى فيجا مقلدون كثيرون فى العالم أجمع ، من كورنى إلى جربارزور وفيسكتور هيجو (انظر مقدمة «كرامويل») .

...

الفن المسرحى الجديد

تأمروتى ، يا أصحاب العقول المنيرة ، ويا أزهار إسبانيا ، بصياغة فن مسرحى يناسب ذوق الجمهور ، أتم يا من متفوقون عما قريب ، فى هذا الجمع الشهير ، لا على جمع إيطاليا حسب — ذلك الجمع الذى جعلت له غيرة شيشرون من اليونان شهرة مماثلة على ضفاف بحيرة أفرون — بل على أثينا ومدرستها الأفلاطونية أيضاً ، حيث كان جمع مشهور من الفلاسفة . إنه لموضوع يبدو سهلاً ، وقد يكون كذلك بالفعل بالنسبة للذين يعرفون فن كتابة للسرديات معرفة تامة — كما يعرفون كل شيء — ولم يكتبوا منها إلا القليل . إن ما يضرنى فى هذا المضمار هو أننى كتبت من غير أن أستمع بالقواعد . لأننى جاهل بمبادئها طبعاً ، الحمد لله تصفحت وأنا تلميذ صغير ، كل الكتب

التي نتحدث عنها ، قبل أن تنتقل الشمس من برج الحمل إلى برج الحوت عشر مرات . لكنني وجدت في النهاية ، أن للنهاية الإسبانية في ذلك الوقت أقل مطابقة لفكرة المؤلفين الأوائل ، وأكثر مطابقة للطريقة التي طالعها بها أكثر من جاهل لقن الشعب فظاظته . وهكذا تثبتت هذه المؤلفات إلى درجة تجعل من يحترم القواعد اليوم يموت بلا شهرة أو إكليل غار ، ذلك أن العادة عند من لا يملك نوراً سواها تقوى على القوة والعقل .

صحيح أنني اتبعت أحياناً قواعد لا يعرفها إلا القليلون ، لكن سرعان ما رأيت من ناحية أخرى كل هذه الأشياء المسوخة تندفق ، وقد امتلأت بمجموعة من الآلات المذهلة ، وإنه لمشهد مؤسف يقدمه المبتذلة والنساء بالمرح إليه . لذا عدت إلى عاداتي البربرية ، وعندما يتعتم على التأليف ، أقفل على القواعد ثلاث مرات ، وأطرد بلوت وتيرونس من مكتبي لأتجنب صراخهما (ذلك أنه يحدث أن تصرخ الحقيقة في الكتب البكماء) ، وأكتب وفقاً للفن الذي أبتدعه الذين تطلعوا إلى تصديق الجمهور . وما دام المبتذلة هم الذين يدفعون ، فن العدل نتحدث إليهم بلغتهم ووفق هواهم .

ترى الملهة الحقيقية إلى هدف ، شأنها شأن شتى ألوان القصائد أو الشعر . هذا الهدف هو : محاكاة أفعال البشر ، وتصوير أخلاق العصر . أضيف إلى ذلك أن أية محاكاة شعرية تحتوي على عناصر ثلاثة : الحوار ، وعدوبة الأبيات والانسجام ، أي للوسيقى . كل ذلك يناسب الملهة والمأساة على السواء ، فيما عدا غارقاً بسيطاً ، هو أن الملهة تتناول الأفعال الإنسانية والشعبية ، في حين تتناول المأساة أفعال الملوك والعظماء . احكموا إذن على ما يمكن أن نحتويه مسرحياتنا من عيوب !

في بادئ الأمر ، سميت هذه المسرحيات بالـ « autos » ، لأنها كانت تنقل أفعال المبتذلة والدافع إليها ، قدم لوب دي رويدا أمثلة لهذا اللون في إسبانيا .

يمكن أن نرى أنه كتب للملهاة النثرية العادية بحيث تصور أصحاب الحرف أو حب ابنة الحداد . لهذا السبب ، جرت العادة على إطلاق كلمة « intermèdes » على هذه الملهاة القديمة ، حيث يكشف الفن عن قوته ، وحيث الحركة حركة واحدة تدور بين أفراد الشعب . لم نر مثلاً « أنترميد » فيه سلطان أو ملك ؛ ومن ثم نفهم لماذا صار هذا الفن إلى الاحتقار العام ، نتيجة لدناءة أسلوبه ، ولماذا أدخل الملوك في الملهاة ، إرضاء للسذج من القوم .

يصف أرسطو — وإن فعل باهمام — أصل للملهاة في « فن الشعر » ، مذكراً بأن أثينا وميجار تنازعتا شرف اختراع المسرح : ينسب للميجاريون هذا الاختراع إلى ايبيكارم ، في حين يود الأثينيون أن يفرضوا ما أثبتت . يقرر اليهودونات أن المسرح نشأ مع القرائين القديمة ، ويؤكد بعد هوراس ، أن تيسيس أبو للأساة وأرستوفانس أبو الملهاة . ألف هوميروس « الأوديسة » وهو متأثر بروح للملهاة ؛ لكن « إلياذته » جاءت نموذجاً للفنل المأساوى . وقياساً على هذا الكتاب الأخير ، دعوت « أورشليم » بالملحمة ، وأضافت إليها هذه الصفة : المأسوية . ويقرر مانتى في مقدمته أن كلمة ملهاة تطلق عادة على المجموعة المكونة من « الجحيم ، والمطهر والفرحوس » ، لصاحبها الشاعر الشهير دانتى اليجيرى . يعرف الكل أن الملهاة اضطرت إلى الترام الصمت بعض الوقت ، بعد أن صارت موضعاً للشبهات ؛ عندئذ نشأ الهجاء الذى مر بسرعة — إذ راح ضحية لقسوته — ، وأحل محله الملهاة الجديدة .

كان الكورس أول عناصر المسرح ؛ بعد ذلك أدخلت الشخصيات ؛ لكن ميناندر ، ومن بعده تيرنس احتقر هذا الكورس ، لأنه بدا له أنه أقرب إلى الملل . أما عن تيرنس ، فقد احترم المبادئ دائماً ، لكنه لم يرتفع أبداً بأسلوب الملهاة إلى مستوى المأساة ، وهذا ما أخذ عليه بلاوتس . كما أنه يجب الاعتراف بأن تيرنس أبدى اعتدالاً أكثر في هذا الشأن .

تستمد المأساة حججها من التاريخ ؛ أما الملهاة فتستمدّها من الخيال . لهذا

السبب نظروا إلى الملهاة نظرة لا هبوط فيها ولا صعود ، لأنها كانت تستلهم الموضوعات المتواضعة ، ولأن الممثلين كانوا يمثلونها بلا أحذية أو ديكور . وجدت في ذلك الوقت وتوجد الآن أيضاً أنواع عدة من الملهاة : بعضها ذو أردية أو حلل ، والبعض الآخر مهازل شعبية أو تمثيل إيماني . كان الآثينيون بأناتهم الخاصة ، يصححون رذائل عصرهم في مسرحياتهم ، وكانوا يمتحنون الجوائز لمؤلفي القصيدة والممثلين . لذا قال شيشرون عن هذه الملهاة إنها : « مرآة الأخلاق ، وصورة الحقيقة الحية » ، وتلك صفة مجيدة تساويها بالتاريخ ، انظروا إلى ما تستحقه هذه المسرحيات من جدارة ومجد !

لكن ، يخيل إلى أنني أستمعكم تحتجون قائلين : ما « فائدة هذه التراجي » ، وهذا التصوير لجهاز على هذا القدر من التشويق ؟ « صدقوني إذا قلت لكم إنني كنت مضطراً إلى تذكيركم بهذه الأمور ، إن التوجه إلى برءاء صياغة فن مسرحي جديد في إسبانيا — حيث كل ما يكتب مناقض للقواعد وبعيد كل البعد عن الفن القديم القائم على العقل — يعني استقارة تجربتي ، لا القواعد . يقول الفن الحقيقة فعلاً ، ويناقض الحقيقة جهل العوام . وإذا كنتم تفضلون الفن ، فأنا أطلب إليكم ، يا أصحاب العقول المنيرة ، أن تهرعوا كتاب ريو تالو الحكيم العالم ، وستجدون في الجزء الخامس بأرسطو ، والجزء الخامس بالملهاة كل ما يوجد مبثغراً في عديد من الكتب الأخرى ، ما دام كل شيء يعرض عرضاً مشوشاً في أيامنا هذه .

إذا سألتكم عن رأيي فيما يسيطر على المسرح حالياً — حيث يسخر العامة الوهم المسرحي لقوانينهم — تحدثت عما أراه ، وإنني لأتأس العذر إذ أقول ، لأنه ينبغي إطاعة الذين قد يجبروني على ذلك . أريد أن أقول لكم بإيضاحي لخطأ العامة ، كيف أنظر إلى الملهاة ، وما دام اتباع القواعد القديمة أصبح أمراً مستحيلاً ، أقترح عليكم حلاً وسطاً بين هذين الطرفين .

يختار الموضوع أولاً ، دون الأكثرات بما إذا كان فيه ملوك أم لا .
ولتساعنى التعاليم فى هذا المقام . لكن لا أستطيع أن أخفى عليكم أن
عاهلنا وسيدنا القطن فيليب كان يغضب عندما يرى أحد الملوك على خشبة
المسرح ، إما لأنه كان يجد فى ذلك تناقضاً مع الفن ، وإما لأنه كان يرى أن
السلطة الملكية لا ينبغي أن تختلط بقصص العاديين من القوم . قد يكون فى
ذلك عود إلى ملهاة القدماء ، حيث صور بلاتوس الآلهة : جوبيتر مثلاً فى
« امفثيون » يعلم الله كم يمز على أن أوافق عاهلنا ، خاصة أن بلوتارك يبدى
خلافه مع الملهاة القديمة فى حديثه عن ميتاندر . وبما أننا بيمدون كل البعد
عن الفن الحق فى إسبانيا نهينه بمخطورة تجعل العلماء يلزمون الصمت ،
لأول مرة .

سينتج عن مزج المأساة بالملهاة ، وتيرنس بسينيك ، نوع من الوحوش
يشبه ثور بازيفاييه . سيكون هناك جزء جاد وآخر مسل . إن هذا يعجب هذا
التنوع كثيراً . والطبيعة ذاتها تقدم لنا أمثلة لذلك ، لأنها تستمد جاهلها
من تنوعها .

اعملوا ، بتجنبكم الأحداث بأية وسيلة ، على أن تكون لقصة حركة
واحدة . أقصد : عليها ألا تثقل بالمناصر التى لا علاقة لها بالموضوع الرئيسى ،
بحيث لا يمكن انتزاع أحد أعضائها دون هدم المجموع . ولا داعى لحد الحركة
بشروق الشمس وغروبها ، وإن كان أرسطو قد نصح بذلك — لكن سبق
أن خالفناه بمزجنا الحديث للأساوى بالتواضع الهزلى — ؛ يستحسن مع ذلك
احتواء المسرحية فى أقصر وقت ممكن ، إلا إذا ألف الشاعر قصة تستمر عدة
سنوات . يستطيع المؤلف فى هذه الحال أن يضع الفراغ الزمنى الكبير فى
الاستراحة ، ويفعل ذات الشيء إذا اضطرت إحدى الشخصيات إلى السفر . يستاء
الغبراء من هذه الأمور إلى حد كبير ! وعلى من أسوء هذه الأمور ألا يذهبوا
لمشاهدة مبر حياتنا !

كم من هؤلاء للتفوجين يرمون علامة الصليب من فرط الدهول عندما يرون أن أحداثاً يجب أن تتركز اصطناعياً في يوم واحد تستغرق سنوات طويلة . بل إن هذه الأحداث لم تمنح في الواقع يوماً واحداً بالضبط . إذا أدخلنا في اعتبارنا أن تقاد صبر الإسباني الجالس في المسرح لا يرضى إلا إذا قدمت له كل الأحداث من بدء الخليقة إلى يوم القيامة ، في ساعتين ، اختتمت حديثي قائلاً : إذا كان إرضاء المنفرج بهم حقاً ، فكل الوسائل تصلح لبلوغ هذه الغاية .

بعد اختيار الموضوع ، ينبغي كتابته ثراً وتوزيعه على ثلاثة فصول ، مع العمل إذا أمكن ، على عدم قطع وحدة اليوم في كل فصل . قسم المؤلف الشير الكابتن فيرويس^(١) فصول الملهاة ، التي كانت تسير من قبله على أربعة إلى ثلاثة . ذلك أن الملهاة كانت لا تزال في المهد آنذاك ؛ أما أنا ، فكشيت ملهاة من أربعة فصول ، على أربع ورقات مطوية ، تحتوي كل واحدة منها على فصل ، وذلك عندما كنت في الحادية أو الثانية عشرة . وكان هناك ثلاثة « انترميد » بين هذه الفصول . أما الآن ، فلا يكاد يوجد إلا « انترميد » واحد تليه رقصة . والرقص في الملهاة أهمية جعلت أرسطو يوافق عليه ، وأكتينييه وأفلاطون وكسينوفون يدخلونه في الاعتبار ، هذا إذا كان لا يتناقض مع الآداب مثل رقص « السكاليبيد » ، أو يقلب الكورس القديم .

وبما أن الموضوع مقسم إلى جزئين ، يجب أن يظل هذان الخياران متحدين ، من البداية للنهاية . ولن تقدم الطائفة قبل المشهد الأخير ، لأن الأفظاظ ، إذا عرفوها ، ولوا وجوههم للباب ، وظهورهم للذين استمعوا إليهم ثلاث ساعات .

لن تخلو خشبة المسرح من الشخصيات إلا في القليل النادر . ففي خلال

(١) ولد عام ١٥٥٠ وتوفي عدة مآس .

هذه العترة ، ينفد صبر الجمهور وتطول الحكاية أكثر مما يجب ، ومع ذلك ، قد يزيد هذا من سحر المسرحية وجودتها ، بدلا من أن يكون عيباً فاحشاً .

ابدؤا إذن الكتابة بلغة نقية ، ولا تفرطوا في استعمال الأفكار اللامعة أو الحكم في معالجتكم للأمر العامة ، ما دام يكفي محاكاة الحوار بين شخصين أو ثلاثة . لكن إذا تعلق الأمر بشخصية مكلفة بالإقناع ، أو النصح ، أو التثني عن العزم ، وجبت إضافة الحكم والكلمات النهائية . وبما لاشك فيه أن في ذلك محاكاة لطبيعة . فالرجل الذي يقنع أو ينصح ، أو يثنى عن العزم ، يستخدم فعلا لغة تختلف كلية عن لغة العامة . مثال ذلك ما قدمه أرسطيد معلمي البيان ، الذي أراد أن تكون لغة للنهاة لغة نقية ، واضحة ، سهلة ، مستوحاة من لغة الشعب ، تمتاز عن لغة التأديب ، حيث يستحسن أن تستعمل المصارات اللامعة المتأنقة الرنانة .

على الاصطناع ألا يقلل من وضوح أسلوبكم . وما الداعي لإقحام الحيوانات الأسطورية في الأمر ، عند محاكاةكم للمتكلمين ؟

إذا كان المتحدث ملوكا ، تحدث بجلال عظيم ، وإذا كان شيخا نسب إليه المؤلف تواضعا حكيماً . أما عن المشاق ، فعلى هوام الجامع أن يحمل المتفرج على الانفعال . ليكون « المونولوج » على نحو يحول من يلقيه ، وعلى ملقيه المندرج في التمثيل أن يحول بدوره الجمهور ، ليسأل نفسه ويحجب ، وإذا شكّا من النساء ، فليحتفظ لهن بالاحترام الذي يستحققنه . وإذا اضطرت النساء إلى التنكر في زي الرجال ، حفاظا على سمعتهن ، فليفعلن ذلك بحيث يلمس لهن العذر ، لأن هذا التنكر يعجب الجمهور كثيراً في الواقع .

حذار من تصوير الأمور المستحيلة ، فشمع القن هو محاكاة ما يشبه الحقيقة فقط . على الخادم مثلا ألا يعالج الأمور السامية ، أو ينطق بالحكم ،

كما رأينا في بعض المسرحيات الأجنبية . وتجنبوا بصفة خاصة نقض الشخصية لأقوالها السابقة ، كما يفعل أوديب في مسرحية سوفوكليس ، إذ لا يذكر أنه قتل لايرس بنفسه .

اختتموا مشاهد مسرحياتكم بالصور الأخلاقية التي تزينها ، والملاحظات والآيات الأنيقة ، حتى ينادر للممثل للسرح ، تاركا جمهورا راضيا . اعرضوا الموضوع في الفصل الأول ، واعتقدوا العقدة في الفصل الثاني على نحو لا يستطيع معه أحد أن يتنبأ بالغاثة ، وذلك حتى منتصف الفصل الثالث . اخذوا دائما بصيرة المتفرج ، وفي المكان الذي يمكنه أن يحدس فيه شيئا ، قدموا له حلا بعيدا كل البعد عما تنبأ به . وزعوا الآيات بحذر بين مختلف الموضوعات ، فمجموعات الآيات العشرة تناسب الشكوى ، والقصائد ذات الأربعة عشر بيتا (٤ + ٤ + ٣ + ٣) تناسب مفاجأة المرء لنفسه والانتظار ، والسرد يتطلب « الرومانسي » وإن كان يلعب لمعاينا رائعا في مجموعات الآيات الثمانية أما مجموعات الآيات الثلاثة ، فيحتفظ بها للأمر الخطيرة ، ويحتفظ بالإسهاب لمشاهد الحب . كما أننا نوصي باستعمال الصور البيانية ، مثل « الاناديبولوز »^(١) في التكرار و « الانافور »^(٢) في بداية الآيات ، وكذا السخرية ، والفك ، والنداء ، والتعجب .

والخداع عن طريق قول الحق حيلة تقابل دائما بالتقدير ، ولقد أثبت ذلك ميجيل سانشز^(٣) — الجدير بالذكر من أجل هذا الاختراع — في سائر مسرحياته . فالحوار فيه ليس دائما ، والشك المزدوج المعاني يعجب كثيرا الجمهور

(١) نوع من التكرار يضع نفس الكلمة مرتين ، مرة في نهاية الجملة التي تنتهي ، ومرة في بداية الجملة التي تبدأ ، بقصد الزيادة من قوة التعبير (الترجمة عن Littre) .

(٢) تكرار الكلمة في بداية الجمل ، أو مقام الجمل التابعة (الترجمة عن :

Dictionnaire universel des lettres

(٣) مؤلف مشهور في ذلك الوقت .

الذى يمتد أنه الوحيد الذى يفهم ما يقوله الآخر . والشرف أفضل للوضوحات لأنه يؤثر فى الجميع تأثيراً عنيقاً ؛ كذلك الأفعال الفاضلة ، لأن الفضيلة تستحب أينما كانت . نحن نرى مثلاً أن من يؤدى دور الخائن يبعث من الكسل ، حتى إن الجميع يتجنبونه ، والباعة يرفضون البيع له . لكن إذا أدى للمثل دور الأمين ، وقع موقعا جستا من الناس ، ودعى ، وأحبه العظماء ومجوده ، وتوددوا إليه ، واحتفوا به ، وغمروه بالهدايا .

وليحتو كل فصل على أربع ورقات فقط ، ما دامت الاثنتا عشرة ورقة قياساً لزمان المسرحية وصبر من يستمع إليها ، لا تكونوا مباشريين أو واضحين كثيراً فى الهجاء ، فالمعروف أن لللهاء حرمت قديما فى اليونان وإيطاليا لهذا السبب . الدعوا بلا عناد ، لأنه إذا حدث وجرحتم ، فلا تعتمدوا ، لا على هتاف اللحظة الراهنة ، ولا على الشهرة المستقبلية . وعلى من يجولون الفن القديم أن يأخذوا هذا القول على أنه كلمة مقدسة ، لكن لا يسمع لى الوقت الآن بمواصلة حديثي .

أما عن أنواع الإخراج الثلاثة التى أشار إليها فيتروف ، فهى من شأن المؤلف . هذا ما يقوله كل من فالير مكسيم ، وبييتروس كرينيتوس ، وهوراس فى « رسائله » ، وآخرون ممن يكتبون عن اللوحات ، والأشجار ، والأكواخ ، والمنازل ، والتماثيل الرائعة . فيما يتعلق بالرى ، فكروا فى يوليوس بولوكس .

ما من أحد يستحق أن تطلق عليه كلمة بربرى أكثر منى ، ما دمت قد تحجرات وأوصيت بجمالهم ضد الفن ، وخاطرت وأنا أدع تيار الابتذال يجرفنى بأن يتهمنى الإيطالى أو الفرنسى بالجهل ، وماذا عسائ أن أقبل ، أنا الذى كتبت ٤٨٣ ملهات ، إذا حسبنا تلك التى أعمتها فى الأسبوع الماضى ؟ باستثناء ست

منها ، كلها ترتكب أخطاء خطيرة في حق الفن . لكن ، ما الأهمية ؟ أنا
أدافع عما كتبت ، وأعتبر أن مسرحياتي ربما كانت أفضل لو أنها كتبت
بطريقة أخرى ، لكنها لم تكن لتحظى بالنجاح الذي لقيته . فغالبا ما يفرينا
ما يبدو مخالفا للقانون .

(El arte nuevo de hacer comedias, trad. de l' espagnol par Juan Penalver
in Théâtre populaire, No 8)

ترسو دي مولينا :

ترسو دي مولينا Molina (اسم مستعار لجبريل تيلز)
(١٥٨٣ - ١٦٤٨) كاتب مسرحيات إسباني ، وراهب كان
ينتمي إلى جماعة « الرحمة » . اشترك دي مولينا في عديد من
المجالات الأدبية ، وكتب ثلثائة « كوميدياس Comedias »
من أجل تهذيب الشعب ، وحظيت مسرحيته « غاوى أشيلية »
Séducteur de Séville بشهرة أسطورية . أما ملهاته القائمة على
المقدمة ، فتصور دهاء المرأة تصويراً رائماً . وفي « حداثى
طليلة Les Jardins de Tolède » ، يهاجم المؤلف قاعدة
الوحدات الثلاث .

لنسخر من القواعد

تتار للمسرحيات التي تقدم في إسبانيا اليوم عن مسرحيات القدماء امتيازاً
جديراً بالاعتبار ، هذا بالرغم من عدم احترامها للقواعد . أما عن الأربع
والعشرين الساعة التي تطلبونها ، فياله من خطأ ذلك الحب الذي يبدأ في مطلع
النهار ، وينتهي في المساء بحفل زفاف !

ما هو السبيل إلى شرح الغيرة ، واليأس ، والعود إلى الأمل ، والافعالات
والأحداث التي يصبح الحب بدونها كلمة جوفاء ، في هذا المدى القصير ؟

أولست هذه الأخطاء أمم بكثير من تلك التي تنجم عن كون النظارة
يرون ويسمعون أشياء لا بد أنها حدثت في عديد من الأيام ، من غير أن
يغادروا أماكنهم ؟ وكما يرى من يقرأ قصة تقع في بضع صفحات الوقائع التي

استغرقت فترات طويلة ودارت في أماكن مختلفة وهي تمر أمام عيني ، كذلك تستطيع الملهاة أن تنقل هذه الوقائع الواحدة تلو الأخرى ، وبما أنه لا يحتمل أن تكون كل هذه الأحداث قد وقعت في نفس اليوم ، فعلى الملهاة أن تعمل الوقت الذي تحتاج إليه . . .

ولذا اعترضتم على ذلك قائلين إن علينا أن نتبع تعاليم مبدعي القصيدة المسرحية ، وإلا اتهمنا بإنكار الجميل ، أجبتكم : لا شك في أنه علينا أن نزيد نحترم هؤلاء المبدعين لتعلمهم على الصعاب الأولى ، لكن علينا أيضا أن نزيد إبداعهم كالألحان . ماذا ؟ ألأن الموسيقى الأول درس قوانين المارموني والإيقاع على نغمات مطرقة السندان ، يعاب علينا استبدال آلات فولكلور بالآلات الوترية ؟ هل هناك سبيل إلى الهفوة لأن الملهاة تتخطى اليوم قوانين أسلافها ، وتبيح لنفسها تطعيم الجذ بالهزل ، مازجة هذين اللونين للتناقضين بطريقة محبة ، وذلك لانقيادها للشبه بين الفنون الأخرى أو الطبيعة ؟

(. . .) بلغ لوب دي فيجا بمسرحنا السكال الذي نراه عليه اليوم ، وما لنا مدرسة سواه . أما نحن الذين نستطيع أن نفخر بأننا تلاميذه ، فعلينا أن نعتبر أنفسنا من السعداء ، إذا كان لنا مثل هذا المعلم ، وعلينا أيضا ألا نمل الدفاع عنه أبداً . وإذا كان دي فيجا قد قال ، في مكان ما ، إنه خالف القواعد عن ميل ورافة بالشعب ، فقد فعل ذلك عن تواضع خصب ، حتى لا يأخذ ميل الجبهة إلى الشر السعي وراء السكال على أنه تكبر وغطرسة .

« Les Jardins de Tolède, 1624 »

بيير كورنى :

عمل بيير كورنى (Corneille) (١٦٠٦ - ١٦٨٤) فى بادىء الأمر محامياً ، وعرف المجد الأدبى منذ نشر أولى مسرحياته « ميليت » (Mélite) (١٦٧٨) . استوحى كورنى المسرح الإيبانى ، وكتب مسرحية « السيد Le Cid » الخالدة التى أثارت فى ذلك الوقت نزاعاً طويلاً مع الأكاديمية . أخذ على كورنى عدم احترامه لقواعد أرسطو . فيما بعد جمع المؤلف أفكاره عن المسرح فيما سماه « الأحاديث Discours » ، وبعد نجاح « سينا Cinna » و « أندروميد Andromède » و « أوديب Oedipe » ، و « القراء الذهبى La Toison d'or » و سرتوريوس Sertorius خفت عبقرية كورنى عبقرية راسين الناشئة .

•••

عن الوحدات الثلاث

أراد بعض الأشراف ، ممن لهم كل السلطان على ، أن أقضى إلى الجمهور برأى فى قواعد فن أمارسه منذ زمن طويل بنجاح مرض . لقد قسمت للواد الأساسية إلى ثلاثة أحاديث ، مراعاة منى لشيء من النظام ، تحدثت فى الحديث الأول عن أجزاء القصيدة للمسرحية وقائدتها ؛ وأتحدث فى الحديث الثانى ، عن ظروف للأساسة الخاصة، وصفات الأشخاص والأحداث التى يمكن أن تكون موضوعاً لها ، وطريقة معالجة هذا الموضوع وفقاً لما هو ضرورى أو قريب من الحقيقة . وأشرح فى الحديث الثالث الوحدات الثلاث : وحدة الحركة ، والزمان ، والمكان . أعتقد أنه ينبغى البحث عن هذه الوحدة الدقيقة بقدر

المستطاع ، لكن بما أنها لا تتفق مع مختلف الموضوعات ، أسلم راضيا بأن ما يمكن أن يقع في مدينة واحدة يمكن أن يؤلف وحدة المكان ، لا يعني هذا أنني أريد أن يصور المسرح هذه المدينة بأكملها ، وإنما أريد أن يصور فقط اثنين أو ثلاثة من الأماكن الخاصة التي تحيط بها جدران هذه المدينة . لا يخرج مسرح أحداث « سينا » مثلا عن نطاق روما ، فهو جناح أوجست في قصره تارة ، ويبت إيميلي تارة أخرى . أريد شيئين يصححان هذا الازدواج في المكان بطريقة ما ، إذا كان لا مفر منه : أولا ، عدم تغيير المكان في نفس الفصل أبداً وإنما تغييره بين الفصل والفصل فقط ، عدم احتياج هذين المكانين إلى « ديكور » مختلف ، وعدم النطق باسم أحدهما بثنائياً ، والنطق باسم المكان العام الذي يحتويهما فقط ، مكافئ مثل باريس ، أوليون ، أو التسطونية ، إلخ ... قد يساعد ذلك على خداع المستمع الذي لا يمكنه أن يرى اختلاف الأمكنة ، لأنه لا يرى شيئاً يشير إلى ذلك ، اللهم إلا إذا فكر تفكيراً انتقادياً ما كرراً ، لا يقدر عليه إلا القليلون ، لأن الغالبية تتعلق بحرارة الحركة التي تمثل أمامها .

وبما أن من تتعارض مصالحهم لا يستطيعون على ما يبدو ، أن يشرحوا أسرارهم في ذات المكان ، ولأنهم يدخلون أحيانا في ذات الفصل ، مع ربط في المشاهد يؤدي حتماً بهذه الوحدة (وحدة المكان) ، لابد من إيجاد وسيلة توفق بين هذه الأخيرة وهذا التناقض الذي يتطلبه الشبه الدقيق بالحقيقة ، ولابد من أن نرى كيف يمكن أن يبقى كل من الفصل الرابع من «رودوجون» Rodogune والفصل الثالث من «هيرقليوس Héraclius» ، حيث أكدت هذا التألف عند الشخصيتين المتعادين اللذين يتحدثان في هذا الفصل وذلك . يرضى الفقهاء بالروم في القانون ، وأنا أريد مثلهم إدخال وهم مسرحي ، من أجل إقامة مكان لا يكون جناح كليوباترا ، أو رودوجون في المسرحية التي تحمل هذا الاسم ، ولا يكون جناح فوكس ، أو ليونتين ، أو بولشيري في

« هيرقليوس » ، وإنما يكون قاعدة تقضى إليها هذه الأجنحة المختلفة ، قاعدة سأمناها امتيازين : الأول : افتراض أن كل من يتكلم فيها يتكلم فى سرية تامة كما لو كان فى غرفته ؛ والثانى : بدلا من أن يذهب من يوجدون على المسرح كالمتعاد أحيانا ، إلى من يوجدون فى الغرفة للتحدث معهم ، مراعاة للباقة ، أريد أن يتمكن هؤلاء من المجئ إلى أولئك على خشبة المسرح ، دون الإخلال بهذه الباقة ، حفاظا على وحدة المكان وربط للشاهد بعضها ببعض .

يسهل على النظرين أن يكونوا قساة . لكن لو أنهم أرادوا أن يقدموا عشرأ أو اثنى عشرة قصيدة من هذا النوع إلى الجمهور ، لوسعوا القواعد أكثر مما فعل ، حالما يعترفون عن تجربة ، بالقيود التى تفرضها دقهم ، وبأن هذه القيود تنبئ من مسرحنا كثيرا من الأشياء الجميلة .

أما عن وحدة المكان ، فلا أجد أى تعليم بشأنها ، لا عند أرسطو ولا عند هوراس ، وهذا ما يحمل البعض على اعتقاد أن قاعدة وحدة المكان لم تقم إلا نتيجة لوحدة الزمان ، ويحملهم بعد ذلك على الاقتناع بأنه يمكن مدهذا الزمان بحيث يستطيع الشخص أن يذهب ويعود فى أربع وعشرين ساعة . فى هذا الرأى شئ من اللباقة . يمكن أن يصور جانب المسرح بباريس وروان ، إذا جعلنا أحد للمثلين يسافر بالربة . أتمنى أن يقع ما يمثل أمام للفرح فى ساعتين فعلا — حتى لا يتضابق مطلقا — وأن يتوقف ما يراه على المسرح لا يتغير فى غرفة أو قاعة ، حسب الاختيار ؛ لكن غالبا ما يكون ذلك من الصعوبة بمكان ، ولا أريد أن أقول من الاستحالة ، بحيث يتجتم إيجاد بعض التوسع فى المكان مثلما فى الزمان .

(Discours)

عن « أنثر وهيد »

تباين الوزن وتقاطع أبيات الشعر اللذان خلطت بينهما (في هذه المسرحية) يتحان إلى الفرصة لمحاولة تبريرها خاصة بتبرير « القطع » (Stances) التي استخدمتها في كثير من القصائد الأخرى — والتي يكرها الكثيرون من أهل الفكر والعلم وهم يسوقون أسباباً متباينة . البعض لا يستقبلونها تماماً ، لكنهم يقولون إن فيها استجداءاً لهتاف الشعبى من أجل « تقابل » (antithèse) أو لمحة لطيفة تنهى كل كوابله منها ، وإن هذا الاصطناع ضرب من الضمة يمتن كرامة المأساة كثيراً . ما زلت أسلم بأن ذلك نوع من التبرج ، لكن ، ما دام يجعل عملنا ، ويساعدنا على بلوغ هدف فننا ، ألا وهو الإمتاع ، بطريقة أفضل ، فلماذا نتخلى عن هذه الميزة ؟ لم يتردد التقدماء في استخدام كل ما يجعلهم يبلغون هذا الهدف ، حتى في الأمور الخارجية . كان يوريببوس يلبس أبطال مسرحياته البائسين ثياباً مهلهلة ليستدر قدراً أكبر من الشفقة ؛ وبيدأ أرسطوفان ملهاته « الضفادع » بمشهد كسانثياس وقد امتطى حماراً حتى يميل عليه إثارة ضحك المستمع . ليس لهذا الاعتراض إذن أهمية تكفى لتحريم استخدام شيء يمنحنا المجد ويمنع متفرجيننا الرضا في آن واحد .

صحيح أنه ينبغي إمتاع هؤلاء (المتفرجين) وفقاً للقواعد ، وهذا ما يجعل اعتراض الآخرين أجدر بالاعتبار ، لأنهم يريدون أن يمشروا في هذا اللون من أبيات الشعر على شيء يتنافى والقواعد . يقولون : المفروض في المسرح أن الشخصيات لا تتكلم إلا ثراً ، بالرغم من أنها تتكلم شعراً ؛ وذلك اللون من الأبيات الذي نسميه بالشعر « الاكسندري » (alexandrins) هو اللون الوحيد الذي جعلته العادة يقوم مقام النثر ؛ و « القطع » لا يمكن أن تعتبر إلا شعراً ؛ وبالتالي ، لا نستطيع أن نجعل الممثل ينطق بها دون أن ننفي الواقع ، اللهم إلا إذا أتاحت له فرصة تأليفها ، أو تأليف شخص آخر لها ، وحفظها عن ظهر قلب .

أعرض بأن المفروض أن أبيات الشعر التي تثلى على المسرح ، نثر : نحن لا نتكلم بالشعر عادة ؛ ولولا هذا الوهم ، لخرج وزن الأبيات وقافيتها عما يشبه الواقع . لكن ، لماذا يمكن القول بأن الشعر « الالكسندري » يقوم مقام النثر ، وبأن « القطع » لا يمكنها ذلك ؟ يرى أرسطو أنه ينبغي أن نستخدم في المسرح أقل أبيات الشعر شعراً ، أبيات تختلط أكثر من غيرها بالكلام العادي ، بلا تفكير . . . جرت العادة في فرنسا ، حسب ما يزعمون ، على عدم احتمال قيام الأبيات « الالكسندرية » مقام النثر . لذا لا أستطيع أن أمتنع نفسي من أن أسأل : من هم الأساتذة الذين أقاموا هذا التقليد ؟

« Examen »

عن « ميليت »

أعلم جيداً أن طبع المسرحية يقلل من شهرتها : يحبط النشر من قدرها ، بل إن في ذلك ضرراً خاصاً بالنسبة لي ، لأن طريقي في الكتابة بسيطة أليفة ، والقراءة ستجعل مؤلفاتي تؤخذ على أنها دنيا . لذا يصحني كثير من أصدقائي دائماً بعدم طبع أي شيء ، وإنهم لعل حق على ما أظن ، لكن ، لست أدري لماذا يسدى الجميع هذه الصيحة إلى من يكتبون ، ولا يعمل بها واحد منهم . لقد ازدواها كل من رونسار ، وماليرب ، وتيوفيل ، وإذا كنت لا أستطيع أن أحاكي ما في مؤلفاتهم من جمال ، فأنا أريد ، على الأقل ، أن أحاكي خطأهم ، إذا كان النشر خطأ . وبذا أرضى فئتين من الناس : أصدقائي وحسادي مقدما إلى هؤلاء ما ينتقدونه ، وإلى أولئك ما يسلمهم . . .

« Préface »

موليير^(١) :

كان مولير مبالاً إلى المآسة ، لكنه نجح في المآسة
« والفارس » بصفة خاصة . وكان أسلوبه يناقض تماماً الأسلوب
القبح المموء الذي عرف به ممثلو « أوتيل دي بورجونى »
الرميون . فقد كان يوصى بكل ما هو طيبى حتى .

عن « المتخذلقات »

إن نشر مؤلفات الناس رغم أنهم لأمر غريب . لست أرى شيئاً أكثر
ظلماً . وقد أغفر أى ضرب آخر من ضروب العنف إلا هذا .

لا أقول ذلك لأننى أريد أن أظهر بمظهر المؤلف المتواضع ، أو أحتقر
مسرحيتى عن تعال . لو أننى اتهمت باريس بأمرها بأنها صغقت لعمل
تافه ، لأهنتها بلا داع . وبما أن الجمهور هو الذى يصدر الحكم للطلق على
مثل هذه المؤلفات ، فقد يكون فى معارضتى له شيء من الوقاحة . حتى
لو كان رأيى فى مسرحية « المتخذلقات » قبل عرضها ، أسوأ رأى فى العالم ،
فلا بد من أن أومن الآن بأنها تساوى شيئاً ، ما دام كل هؤلاء الناس قد
تحدثوا عنها بالخير . لكن ، لأن جزءاً كبيراً من المحاسن التى وجدت فيها
وقفت على الحركة ونبرات الصوت يهمنى ألا تجرد من هذه الزينات ؛ ولقد
رأيت أن النجاح الذى حظيت به فى أثناء العرض من العظمة بحيث كان يمكن

(١) أنظر التبعة فى الفصل الأول .

أن يقف الأمر عند هذا الحد . كنت قد قررت ألا أعرضها إلا على ضوء الشموع ، حتى لا أتيح لأحد فرصة لقول للثل السائر I, enjeu n'en vaut pas la chandelle .

لم أكن أبغى أن تقفز المسرحية من مسرح « بوربون » إلى « الجاليري دى باليه رويال » . لكننى لم أحل دون الأمر ؛ وحلت بى هذه اللصية : رأيت نسخة مسروقة من مسرحيتى بين يدى الناشرين ، يصحبها امتياز حصلوا عليه بالمر والخدمة . وظللت أصيح : « يا للزمان يا للأخلاق ! » ، لكنهم أثبتوا لى أن نشر مسرحيتى شئ ضرورى ، وإلا رفعوا على قضية ؛ والشئ الثانى أسوأ من الأول . لابد إذن من أن أبتسم لمصيرى ، وأذن لأمر لمن يغوتهم إتيانه بدونى .

يا إلهى ، ياله من حرج غريب : إخراج كتاب إلى حيز الوجود ، وكما يشعر المؤلف بالجدة عندما ينشر عمله لأول مرة ! لو أنهم أعطونى بعض الوقت ، لمسكرت فى نفسى أكثر مما فعلت ، واتخذت كل الاحتياطات التى اعتاد السادة للؤلؤفون — زملائى الآن — أن يتخذوها فى مثل هذه الحالات . لو أنهم فعلوا لمحاولت أن أكتب مقدمة جميلة غنية بالمعلومات ، ووضعت مسرحيتى تحت رعاية سيد عظيم ، ورغم أنفه ، مغريا سخاءه وكرمه برسالة إهداء مزوقة ولا تنقصنى الكتب التى تعدنى بكل ما يمكن أن يقال عن الملهاة والمأساة ، واشتقاق هاتين الكلمتين ، وأصلهما ، وتريفهما ، وما إلى ذلك . لو أنهم فعلوا ، لا لتجأت إلى أصدقائى أيضاً ، وطلبت منهم أشعاراً فرنسية أو لائينية توصى بمسرحيتى ، وما كانوا يرفضين ، بل إن بعضهم كان ليستطيع أن يمتدحنى باليونانية ، ومعروف أن للمدح باليونانية فاعلية أكيدة فى مقدمة الكتاب . لكنهم يخرجون مسرحيتى إلى حيز الوجود ، ولا يفسحون لى وقتاً أعرف فيه حتى نفسى ، بل إنه لا يمكننى أن أحصل على حرية قول كلمتين تبرران نواياى بالنسبة لموضوع هذه الملهاة . تمنيت لو أننى بينت أنها تلتزم ،

في كل نقطة ، حدود المهجاء المباح الفريف ، وأن القرعة التي تستحق أن
تجذع يمكن أن تقلد أحسن الأشياء وأفضلها ، وأن هذا التقليد المسترذل لكل
ما هو كامل كان مادة الملهاة في كل زمان . كما أنه لم يخطر على بال العلماء أو
الشجعان الحقيقيين أن يفتاخوا من شخصية الطبيب أو الصافي ، أو يخطر على
بال القضاة والأمراء والملوك أن يفتاخوا من رؤيتهم لتريفلان — أو أية شخصية
أخرى — وهو يؤدي دور القاضي ، أو الأمير ، أو الملك بطريقة مضحكة ،
كذلك من الخطأ أن تغضب المتحدثات الحقيقيات من تمثيل دور المتحدثات
المضحكات اللواتي يستن تقليدهن . لكنهم ، كما قلت ، لا يدعون لي وقتاً
للتنفس ، والمسيو دي لوين ذاهب لتوه ليأمره بتجليد مسرحيتي : على خيرة
الله ، ما دامت هذه إرادته . (Préface, 1660)

جان راسين .

جان راسين (١٦٣٩ — ١٦٩٩) الذى مثل مولير أولى مسرحياته ، « العزلة الشامة أو الإخوة الأعمداء » « La Thèbaïde, ou les Frères » على مسرح «الباليه رويال» أنت له مسرحية «الإسكندر الأكبر» (Alexandre le Grand) بالجراح، ثم دافع عن المسرح عندما أداته نيكول باسم الكنيسة «اندروماك» «Andromaque» و «أصحاب الدعاوى» «Les Plaideurs» و «بريتانيكوس» «Pritannicus» ، «يرينيس» «Bérénice» ، و «يازيد» «Bajazet» ، و «متريدات» «Mithridate» ، و «إفيجينيا» «Iphigénie» و «فيدرا» «Phedre» ، كلها رواثع جاد بها راسين على المسرح الفرنسى، وهجر بعدها المسرح الذى يوى، وكتب مسرحيتين ديبنتين «إستير» «Esther» ، و «آتالى» «Athalie» . أصبح راسين بعد ذلك نبيلا عاديا فى غرفة الملك . وتقرب إلى «بور رويال» . ا

والرجوع إلى تفسير راسين «لقن الشعر» الأرططالىسى، فضلا عن مقدمات مسرحياته ، من الأهمية بكان .

مبادئ «أرسطو

للأساسة محاكاة فعل نبيل تام ، له عظمتة «الحقة» . تم هذه المحاكاة بالحديث ، و «أسلوب» للامتناع، بحيث يبقى كل واحد من الأجزاء للكوتة لها ، ويعمل على حدة وبوضوح .

تم هذه المحاكاة ، لا بالسر ، وإنما بتصوير قوى يثير الإشفاق والرحم ، ومن ثم يظهر من هذا اللون من الأهواء و «يلطفها» . «أى إن المحاكاة، بانثارها لهذه الأهواء ، تزيل ما فيها من مبالغة واستزدال وتعيدها إلى حال معتدلة متفقة والعقل» .

أطلق اسم الحديث للتألف للامتاع على الحديث الذى يسير على الإيقاع ،
بالسجام واعتدال . وعندما أقول إن كل جزء من الأجزاء عليه أن يعدل
على حدة ؛ أعنى أن هناك أشياء تصورها آيات الشعر وحدها ، وأخرى
يصورها الغناء .

ينبغي أن نقرر أولاً أن هناك جزءاً من أجزاء اللأساءة لا يخاطب إلا العين —
« الديكور ، والملابس ، إلخ ... » — ، مادامت المحاكاة تتم « بالفعل » .

يوجد ، بعد ذلك ، الغناء والإلقاء ، لأن المحاكاة تتم بهذين العنصرين .
أطلق كلمة الإلقاء على تركيب آيات الشعر ؛ أما عن الغناء ، فهو مفهوم بحيث لا يحتاج
إلى شرحه .

للأساءة محاكاة للفعل ، وكل فعل يفترض أناساً يأتونه ، ولا بد لهؤلاء من
طباع ، أى ميول وأخلاق تجعلهم يؤتون هذا الفعل . ذلك أن الأخلاق
وللميول ، أو « تهيئة النفس » هى التى تصبغ الأفعال بهذا اللون أو ذاك .
وبالتالى ، تمتد الأخلاق ، وبعد الإحساس — أو « تهيئة النفس » — مبدأ
للأفعال . لنصف أن الناس كافة يبلغون أو لا يبلغون أهدافهم و« ما يبتغونه »
بهذين العنصرين .

الرواية ، بالمعنى الدقيق للكلمة ، هى محاكاة الفعل . أعنى بكلمة الرواية
نسج الأمور أو سياقها .

الأخلاق ، أو بمباراة أخرى ، الطباع ، هى التى تجعل الإنسان ينحو هذا
النحو أو ذاك ؛ هى التى تجعله « طيباً أو شريفاً » ، — والإحساس « يعين
تهيئة النفس » ، عندما يبدى عواطفه بالكلمات « التى نعرفنا بالإحساس الذى
نحن بصددده » .

لا بد إذن ، فى اللأساءة ، من ستة أجزاء تؤلف طبيعتها وجوهرها : الرواية ،

والأخلاق ، والإلقاء والإحساس ، والديكور «وكل ما يخاطب العين» ، والغناء .
 ذلك أن الحكاية تتم بمنهزين : « الغناء والإلقاء » وهناك طريقة للحكاية :
 التصوير على المسرح ، أى الديكور ، والملابس ، والحركات ، الخ . . . كما أن
 هناك ثلاثة عناصر تحاكي ، ثلاثة عناصر لا يوجد وراءها شيء آخر : « الفعل ،
 والأخلاق ، والأحاسيس » .

(Principes de la Tragédie tirés de la « Poétique » d' Aristote.)

مقدمة « بيرينيس »

Titus reginam Berenicem cui etiam nuptias pollicitus feroebatur, statim ab urbe dimisit iavitus invitam.

أى إن « تيتوس » الذى هام ببيرينيس ، بل ووعدها بالزواج — حسب الاعتقاد السائد آنذاك — ، طردها من روما ، رغم أنه ورغم أنها ، منذ الأيام الأولى لحكمه . هذه الحادثة مشهورة فى التاريخ ، ولقد وجدت أنها تناسب المسرح تماماً ، لعنف الأهواء التى يمكن أن تولدها . فى الواقع ، لا يوجد عند الشعراء أجمعين شيء يفوق فراق إينيه وديدون (عند فيرجيل) تأثراً ، ومن ذا الذى يشك فى أن ما قدم مادة تكفى قصيدة بطولية بأكلها ، قصيدة تستمر الحركة فيها عدة أيام ، لا تكفى موضوعاً للأساة لا ينبغي أن تستمر الحركة فيها إلا بضع ساعات ؟ صحيح أننى لم أبلغ ببيرينيس مبلغ لوت — كما فعل فيرجيل بديدون — لأنها ليست بحجرة (مثل ديدون) على التخلل عن حياتها ، لأنها لم ترتبط بـتيتوس ارتباطاً أخيراً يشبه ذلك الذى كان بين إينيه وديدون . فها عدا هذا ، يعتبر وداعها الأخير لتيتوس ، والجهد الذى تبذله فى سبيل الافتراق عنه أقل شيء مأساوى للمسرحية ، بل إننى أجزؤ على القول بأن هذا الشيء يجهد فى قلوب للتفرجين الانفعال الذى أثارته بقية المسرحية . لا ضرورة للدماء والقَتْل فى للأساة : يكفى أن تكون حركة هذه للأساة عظيمة ، وأن يكون ممثلوها بطوليين ، وأن تستثار فيها الأهواء ، وأن يتأثر كل شيء فيها بهذا الحزن الجليل الذى يبعث على التمتع بها .

ظننت أننى سألقى كل هذه الأشياء فى موضوعى ، لكن أكثر ما أعجبنى فيه هو أننى وجدته بسيطاً للغاية . أحاول ، منذ مدة ، أن أوّلف مسرحية فيها بساطة الحركة التى أولع بها الأقدمون . هذه البساطة من أوليات التعليمات التى

خلفوها لنا ؛ يقول هوراس : « ليكن ماتكتبه بسيطاً دائماً ، وليكن واحداً
مغسب » . لقد أعجب القدماء بمسرحية « آجا كس Ajax » ، لمؤلفها سوفوكليس ،
في حين لا تروى إلا انتحار آجا كس أسفاً ، بسبب الثورة التي انتابته على أثر
رفضهم إعطاء أسلحة أخيل . كما أنهم أعجبوا بمسرحية « فيلوكتيت philoctète » ،
في حين ينحصر موضوعها في مجيء أوليس للاستيلاء على سهام هرقل بالحيلة .
حتى مسرحية « أوديب » فيها مادة تفل عن مادة أبسط للمآسى في أيامنا هذه ،
بالرغم من أنها تزرخ بالمواقف التي تتعرف فيها الشخصيات بعضها إلى بعض ، أخيراً ،
إن اللوالين لثيراس ، الذي يضعونه عن حق في مرتبة تعلو على مرتبة شعراء
لللهاء — لأنافة لغته ، والشبه بين أخلاق شخصياته والحقيقة — لم يفهم أن
يعترفوا بأن بلاوتس يمتاز عنه ببساطة موضوعاته . وما لاشك فيه أن هذه
البساطة الرائعة هي التي جلبت لهذا الأخير اللديح الذي خصه به الأقدمون .
وميناندر ، أبسط (من بلاوتس) ، مادام تيراني قد اضطر لأخذ اثنتين من
مسرحياته ليكمل منهما مسرحية واحدة !

يجب ألا نعتقد أن هذه القاعدة لا تقوم إلا على هوى أو تلك الذين استنوها .
الاحتمال هو الشيء الوحيد للوثر في للأساء ، وهل من المحتمل أن تحدث في يوم
واحد عدة أشياء لا تكاد تحدث في عدة أسابيع ؛ يظن البعض أن هذه البساطة
دليل على قصر في الخيال ، ولا يظن على العكس ، أن الخيال ، كل الخيال ، إنما
هو خلق شيء من لاشيء ، وأن كثرة الأحداث كانت دائماً ملجأاً للشعراء
الذين لم يجدوا في عبقريةهم الغزارة والقوة الكافيتين للاستحواذ على انتباه
المتفرجين طوال خمسة فصول ، عن طريق حركة بسيطة ، يسندها عنف الأهواء ،
وجمال للشاعر وأناقة التعبير . إني بمنأى عن أن أعتقد أن كل هذه الأشياء توجد
في مسرحيتي . لكن لا يمكن أن أصدق أن الجمهور لم يرض عن تقديمي له مأساة
عزتها كل هذه الدموع ، وتابع للمتفرجون عرضها الثلاثين بالاهتمام الذي
تابعوا به عرضها الأول .

لا أقول هذا لأن بعض الأشخاص أخذوا على هذه البساطة التي سمعت إليها
 بضايقة لقد ظنوا أن مأساة مثل هذه تنتم عقديتها بهذه البساطة لا يمكن أن
 تتفق وقواعد المسرح . وسألت عما إذا كانوا يشكون الممثل من المسرحية .
 وقيل لي إن جميعهم اعترفوا بأن للمسرحية لم تبعث فيهم للال ، بل إنهم
 تأثروا بعدد كبير من أجزائها ، وبأنهم قد يشاهدونها مرة أخرى عن
 طيب خاطر . ماذا يريدون إذن ؟ أهيب بهم أن يحسنوا الظن بأنفسهم بحيث
 لا يعتقدون أن للمسرحية التي تتمهم وتؤثر فيهم يمكن أن تخالف القواعد تماما .
 بحث للثقة والتأثر هو القاعدة الرئيسية : وكل القواعد الأخرى جملة لبلوغ
 هذه القاعدة . لكن لهذه القواعد تفصيلا طويلا ، لا أنصح هؤلاء الأشخاص
 بالتخبط فيه ؛ لديهم مشاغل أهم . وليعتمدوا علينا في إيضاح صعاب فن الشعر
 عند أرسطو ، وليحتفظوا لأنفسهم بجمعة البكاء والتأثر ، وليسمحوا لي بأن أقول
 لهم ما قاله أحد الموسيقيين لغيليب ملك مقدونيا الذي زعم أن إحدى أغنيات
 هذا الموسيقار لا تتفق وقواعد الفناء : (معاذ الله ، ياسيدي ، أن تكون يوما
 من الشقاء بحيث تعرف هذه الأشياء أفضل مني) .

هذا هو كل ما أبغى قوله هؤلاء الأشخاص الذين سأفتخر دائما براضائهم ،
 أما فيما يتعلق بالهجاء الذي وجه إلي ، فأعتقد أن القراء سيعفونني راضين عن
 الرد عليه . وماذا عساي أقول لرجل لا يفكر ، ولا يعرف حتى كيف يبني ما يفكر
 فيه ؟ إنه يتحدث عن (اللقمة protase) كما لو كان يفهم معنى هذه الكلمة ؛
 ويريد أن يقرب أول أجزاء المأساة الأربعة هذا من جزئها الأخير . إنه يشكو
 من أن إلمامه التام بالقواعد يمنعه من التسلي بكتابة اللهاة وإذا نظرنا إلى مقاله ،
 وجدنا ، بالتأكيذ ، أنه ما من شكوى قامت ابداً على أساس أسوأ من هذا .
 واضح تماماً أنه لم يقرأ سوفوكليس الذي يمتدح فيه ، ظلماً ، (تعدد الأحداث) ،
 بل إنه لم يقرأ من فن الشعر إلا ما جاء في مقدمات بعض للآسي ، لكنني أغفر له
 جهله بقواعد المسرح ، مادام لا يسعى إلى هذا اللون من ألوان الكتابة ، لحسن
 حظ الجمهور ، أما ما لا أغفره له ، فهو إلمامه القليل بقواعد الدعاية الملحة ، في

حين لا يقول كلمة دون أن يحزح ، أظن أنه يجمع كثيرين من الأفاضل بمبارات مثل (قواعدي ، هذه الأنات *ces mesdemoiselles mes règles*) ، وعديد من الترهات الوضيعة للبتذلة التي سوف يدرك أن كل المؤلفين المجدين استبعدوها ، إذا ما فكر يوماً في قراءة أعمال هؤلاء المؤلفين ؟

كل هذه الانتقادات من نصيب أربعة أو خمسة من صغار المؤلفين اللامعظولين ، الذين لم يلفتوا أبداً انتباه الجمهور . إنهم ينتظرون على الدوام فرصة ظهور كتاب ناجح لهاجموه ، لا بدافع الغيرة — على أي أساس يفارون ؟ — ، وإنما أملوا في أن يكلف للرء خاطره ويرد عليهم ويخرجهم من الظلمات التي أغرقهم فيها مؤلفاتهم طيلة حياتهم .

« يسازيد »

قد يندهش بعض القراء لتجرتي على نقل رواية حديثة إلى هذا الحد إلى السرح ، لكنني لم أجد في قواعد القصيدة للسرحية ما يثنيني مما اعترمت ، في الحقيقة ، أننا لا أنصح المؤلف باختيار رواية حديثة مثل هذه موضوعاً للمأساة ، هذا إذا كانت أحداثها قد دارت في البلد الذي يريد المؤلف أن تمثل فيه مسرحيته ، كما لا أنصح به بنقل الأبطال الذين يعرفهم غالبية للتفرجين إلى خشبة السرح ، يجب أن ننظر إلى الشخصيات المأساوية نظرة تختلف عن تلك التي ننحس بها طادة الشخصيات التي نراها عن قرب ، ويمكن القول بأن الاحترام الذي نحس به تجاه الأبطال يزداد كلما ابتعدوا عنا « *major e longinquo reverentia* » فبعد المكان يصحح قرب الألمان نوعاً — وإذا جاء التعبير ، لا يرى الشعب فرقاً بين ما يوجد على بعد ألف عام منه وما يوجد على بعد ألف فرسخ . هذا ما يجعل ، مثلاً ، للشخصيات التركية ، أيما كانت أحداثها ، شأنًا على مسارحنا ، إذ ينظر إليها قبل الأوان على أنها شخصيات قديمة ، إنها لمعادات وأخلاق مختلفة تماماً عن عاداتنا وأخلاقنا ، وتعاملنا مع الأمراء والأشخاص الآخرين الذين يعيشون في القصور (السراي) من القلة بحيث نعتبرهم ، على حد القول ، يوماً يعيشون في قرن غير قرننا .

(Second Préface, 1676)

بوالو :

هاجم نيكولا — بوالو ديبريو Boileau - Despreaux
(١٦٣٦ — ١٧١١) الشعراء الفاسدين بصفة خاصة ، أمثال :
شايلان ، وبرادون ، وسكوديرى ، وكوتان ، وتكلم وكأته
المسلم عن قانون الوحدات الثلاث فى « فن الشعر »
« Art Poétique »

فن الشعر

من العبث أن يفكر مؤلف جسور ، فى البارناس ،
فى الارتقاء إلى مستوى فن الشعر ،
إذا لم يحس بتأثير السماء الخفى ،
ولم يكتب فى نجمه ، عند ميلاده ، أنه سيصبح شاعرا
ظل على الدوام أسير عبقريته المحدودة ،
وظل فبوض أصم ، وببجاز جوحا ، بالنسبة له ؛
يا من تخوضون إذن عمار ملاحقة القول الشائكة ،
لأن لحييا خطرا يشتمل فى نفوسكم ،
لا تفنوا أنفسكم ، بلا جدوى ، فى قرض الشعر ،
ولا تأخذوا حبكم له على أنه ضرب من العبقرية ،
تعلموا التفكير قبل الإقدام على الكتابة ،
فالتعبير يتبع فكرتنا بالقدر الذى تغمض به أو تنجل ،
ويصير أقل وضوحا أو أكثر نهاء .

إن ما يحسن إدراكه يتضح التعبير عنه
وتأتى الكلمات المربة عنه فى يسر .

أنتم يا من عشقتم المسرح عشقا ملها ،
تعالوا إليه ، وتنازعوا الجواز بالآيات الفضة ،
أتريدون أن تبسطوا على خشبته أعمالا
يفصل فى أمرها جمهور باريس كلها ،
أعمالا يزداد التطلع إليها ، كلما ازدادت جمالا ،
وتظلم تطلب ، حتى بعد عشرين عاما ؟
على المسمى الشار فى كل أحاديثكم
أن يذهب ويبحث عن القلب ، ويدققه ويحركه .
وإذا كانت الثورة المحببة لإحدى الحركات الجميلة
لا تملؤنا ، فى أغلب الأحيان ، بالعب الهادى ،
أو تشير فى ضمننا الشفقة الساحرة ،
فلا جبدوى من بسطكم للمشاهد العالمة ...
السر هو أن تعجب وتؤثر أولا .
اخترعوا الوسائل التى تمنطيع أن تقيدين .
على مكان المشهد أن يكون ثابتا معينا .
هناك واحد ممن يعرضون الشعر ، فيما وراء البرانس
يطوى العندين ، بلا مخاطرة ، فى يوم واحد على خشبة المسرح ،

وغالبا ما نرى البطل عنده ، في عرض فقط ،
 مطلقا في الفصل الأول ، وشيخا في الأخير ،
 لكن نحن الذين نبحثهم العقل على اتباع قوانينه ،
 نريد أن تترفق الأحداث بنفسها ، بطريقة فنية ،
 فيظل المسرح أهلا حتى النهاية ، بفضل حدث واحد ،
 يدور في مكان واحد ، ويستغرق يوما واحدا .
 لا تقدموا أبدا للمتفرج شيئا لا يصدق !
 فالحق قد يكون أحيانا غير مشابه للحقيقة .
 ادرسوا أخلاق القرون والبلدان
 فغالبا ما يشكل المناخ الطباع للتبانة .
 حذار إذن من إضفاء الجو ، والروح الفرنسية
 على إيطاليا القديمة ، كما هي الحال في « كليو »
 حذار من تصوير كاتون على أنه مغازل ، وبروتس على أنه مخنث ،
 عند تصوير أنفسنا تحت أسماء رومانية .
 كل شيء يفتقر بسهولة في القصة الخفيفة .
 ويكفى أن الخيال يلهمي بحجراته .
 قد يكون الكثير من الدقة إذن غير مناسب ،
 لكن المسرح يطلب عقلا راجعا .
 على الأبيات ألا تكون شغلكم الخالد .
 كونوا الصدقات ، وكونوا رجال إيمان .
 لا يكفي أن يكون المرء لطيفا ساعرا في كتاب .

لا بد من أن يعرف أيضاً كيف يحيا ويتحدث .
اعملوا من أجل المجد ، لا ينبغي أن يكون
الكسب الزهيد أبداً هدف الكاتب المرموق .
اعلم أن العقل النبيل يستطيع أن يستخرج
من عمله جزاء مشروفاً ، بلا خجل أو جرم :
لكن ، لا يمكن أن أحصل هؤلاء المؤلفين المشهورين
المشترين من المجد ، المتعطشين إلى المال ،
الذين يرهنون إله الفن « أبولو » عند بائع الكتب ،
ويجملون من الفن المقدس مهنة للارتزاق .

(Art Poétique, 1674)

دوينياك:

الأب فرنسوا هيدلان دوينياك (D'Aubignac) (١٦٠٤ - ١٦٧٦) مؤلف فرنسى وناقد مسرحى ، عمل موريا ومعلما لابن أخى ريشليو. اشترك دوينياك فى مجالات عصره الأدبية ودافع عن قاعدة الوحدات الثلاث فى كتابه « منهج المسرح » Pratique de théâtre (١٦٤٤ - ١٦٥٧) ، كما دافع عن أخلاقيات المسرح فى « بحث عن إدارة المسارح » Dissertation sur la condamnation des théâtres (١٦٦٦) . لكن ، عندما عى هو قسه بكتابة المأساة زينوبيا (Zénobie) ، صرح كوندبى بان أرسطو ارتكب غلطة لا تتكرر إذ جعل دوينياك يكتب مأساة بهذه الرذاعة .

* * *

قواعد الأقدمين

القاعدة الرئيسية فى القصيدة للمسرحية هى : مكافأة القضايل ، أو على الأقل امتداحها على الدوام ، بالرغم من إهانات الخطر ، ومعاقبة الفضائل ، أو على الأقل إيفاضها على الدوام ، حتى فى حالة انتصارها . . . كثيراً ما وجهت إلى خمسة اعتراضات على قواعد الأقدمين . ها هى ذى : أولاً ، لا ينبغى أن يفرض المرء على نفسه قانوناً مبنياً على اللثال ، ولا بد أن يملو العقل دائماً على السلطة ؛ ثانياً كثيراً ما خالف القدماء أنفسهم القواعد التى وضعوها ؛ ثالثاً نقلت بعض القصائد القديمة إلى للمسرح ، بلقنتنا نحن ، واستقبلت استقبالا سيئاً للغاية ؛ رابعاً ، قوبلت بعض مسرحيات المحدثين بالتصفيق ، بالرغم من تعارضها التام مع هذه القواعد ، وأخيراً لو أن هذه المبادئ الصارمة روعيت على الدوام ؛

لافتقدنا في للسر ، وفي كثير من الأحيان ، أجل ما في القصص الحقيقية ، لأن أهم أحداث هذه القصص تقع عادة في أزمنة وأمكنة متباعدة .

أقول عن الاعتراض الأول إن قواعد للسر تقوم على الفعل لا السلطة ، والحكم الطبيعي لا للثال ، وعندما نطلق عليها اسم الفن ، أو قواعد القدمات ، نفعل ذلك لأن هؤلاء طبقوها بكثير من النجاح ، بعد أن قاموا بملاحظات مختلفة على طبيعة الأشياء الأخلاقية ، وقرب الأفعال الإنسانية وأحداث الحياة من الواقع . وعلاقة الصور بالحقائق ، والظروف الأخرى التي كان يمكنها أن تحول إلى فن هذا اللون من القصائد التي اكتمل ببطء شديد ، وإن شاع وقوبل بالاستحسان في كل مكان . لذا لا أستشهد بقصائد القدمات في معرض حديثي إلا نادراً ، وإذا فعلت ، كان ذلك ، لا تدعياً لآرائى وإنما تبييناً للمهارة التي أبدوها في تطبيقهم لهذه القواعد .

في رأيي أن الاعتراض الثاني لا يستحق أن ننظر إليه بعين الاعتبار ذلك أن العقل يلزم الجميع ، ما دام هو هو في كل مكان . وإذا كان لا يمكن للمحدثين أن يستغنوا عن قواعد المسوح دون أن يخطئوا ، فإن القدمات لم يتحكموا من ذلك ، وإذا كانوا قد فعلوا ، فأنا لا أريد أن ألتبس لهم العذر . وملاحظاتي على بلاوتس-تين بما فيه الكفاية أتى لا أنصح بالاعتداء بالقدمات إلا فيما يخص الأشياء التي أتوها بعقل ، لأنه لا يوجه عذر أمام العقل . أما بالنسبة للأشياء التي لا تقوم إلا على الاستعمال ، مثل النحو ، أو فن نظم أبيات الشعر من مقابل طوبى وقصيرة ، فيستطيع العلماء أن يتحرروا قليلاً من المنهج ، بل يمكن أن تقلد حريتهم هذه فيما بعد ، لأن العادة كثيراً ما جاءت في مثل هذه الحالات ، من الشيء السيء قاعدة (. . .) .

يستمع الاعتراض الثالث كل قوته من جبل من يذكرونه . إذا كانت بعض مسرحيات القدمات — حتى تلك التي كانت لها منزلة جلية فيما مضى — لم تنجح

على مسازحنا ، فالسبب في ذلك يرجع أحيانا إلى موضوعها ، لا إلى عيب فني ، وأحيانا أخرى إلى الفساد الذي أصابها به للترجون ، عندما أراحوا أن يدخلوا عليها تعديلات كانت تقضى على كل ما في النص الأصلي من جمال . لقد أضافوا إليها أحاديث للأمرأ ، لا تقترب من الواقع إلا قايـسـلا . وأظهروا فيها ، بلا مناسبة ، ما كان القدماء قد أخفوه عن حق . وحولوا المرء الجميل إلى مشاهد مضحكة في كثير من الأحيان . لكن ما يجدر النظر إليه أيضا بعين الاعتبار هو أن بعض القصص التي كانت تلائم مسرح آثينا وتلقى كثيرا من الرضا ، قد تبدو بغيضة على مسازحنا . مثال ذلك قصة تيبست . هكذا تصد عيوب المحدثين ما يستوجب الثناء عند الأقدمين ؛ إذ تغير تركيب مسرحيات هؤلاء تغييرا شاملا ، أو يحنق عدم كمال المادة جودة الفن .

يكفى ، لكي نهدم الاعتراض الرابع ، أن نذكر أن المسرحيات الحديثة التي رضى عنها الشعب ، بل والبلاط ، لم تلق موافقة على جميع أجزائها ، وإنما على ما هو معقول ومتفق والمثل فحسب . وإذا جاءت بها بعض المشاهد المؤثرة ، فقبلت مشاعرنا الجميلة بالمديح . وإذا كانت لا تتضمن إلا عرضا رائعا ، فقبلت بالتقدير ، وإذا اشتملت على حدث عظيم جاء في وقته ، لاقت كثيرا من الرضا . لكنها تدان بشدة إذا اكتشف في بقيتها ، أو حتى في تلك الأجزاء الموافق عليها خطأ في الشبه بالواقع حيال الشخصيات ، أو المكان ، أو الزمان ، أو الأشياء المصورة . ورغبة في الاحتفاظ بما نحب نجاحا حسنا ، نود لو أن الشاعر تجنب ما أخذ عليه . نرى إذن أن نجاحا كهذا يبيح قواعد للمسرح ، بدلا من أن يناقضها ... (...)

أما عن الاعتراض الخامس ، فهو مضحك تماما ؛ ذلك أن قواعد للمسرح لا تستبعد الأحداث العنيفة في القصة ، بل تقدم الوسائل اللازمة لتعديلها بحيث تبدو ، لا كما كانت فعلا ، وإنما كما ينبغي أن تكون ؛ بحيث لا تحتوى

إلا على ما هو مستخبط دون المساس بشبه الأزمنة ، والأمكنة ، والظروف
الأخرى للحركة ، بالواقع . وهذا هو ما ينبغي السعى إليه (Livre 1) .

إليكم ما أنصح به من يريد أن يصبح شاعرا :

عليه أولا ، أن يكبح تلك الرغبة الجامحة في الجذ ، وأن يفقد الاعتقاد بأن
نظم الشعر يكفي لصياغة القصيدة للسرحية . عليه أن يعكف على قراءة «فن الشعر»
لأرسطو ، وهوراس ، وأن يدرس هذين السكتائين دراسة جادة متنبهة . من
الضروري ، بعد ذلك ، أن يذهب ويقاب صفحات (تعليقات) كل من أرسطو ،
وهوراس ، وكل من عمل في هذا الحقل ، مثل كاستلتر — الذي يعطينا
أشياء جميلة بثرثته الإيطالية — ، وهيروم فيدا ، وهنريوس ، وفوسيوس ،
ولا مينارديير وغيرهم . ولتذكر أن سكاليجر وحده يقول أكثر مما قاله
الآخرون ، وأنه لا ينبغي أن تفوته كلمة واحدة من هذا القول ، لأن لكل
واحدة من هذه الكلمات وزنها . (. . .) وأضيف إلى هؤلاء للؤلئين :
بلوتارك ، وأتينييه ، وليليوس جيرالدوس ، الذين مسوا أهم مبادئ للسرح ، في
مواضع عدة . عليه أخيراً ألا يدع نصاً لأديب قديم يمر دون أن يفحصه ؛ ذلك
أن الكلمة التي تقال عرضاً بعيداً عن فكرة المسرح ، غالباً ما تتضمن شرحاً
أو حلاً لضموية كبرى .

(La Pratique du Thé. tre. 16.7)

يقلد بير كارليه دي شامبلان دي ماريفوف Marivanz
 (١٦٨٨ — ١٧٦٣) روايات المتحذلقات مستهزئا ، ويسخر
 من لا كاليرينيد ، ودورقه. بعد أن كتب بعض الروايات والمقالات
 التي أدت إلى تلقيه بـ « تيوقراست الجديد » انصر في ميدان
 المسرح إذ قدم مسرحية « هذب الحب أرلكان » (Arlequin
 « poli par L'amour » التي مثلها فرقة الممثلين الطليان عام ١٧٢٠ ،
 وبعدها مسرحية « مفاجأة الحب La surprise de L'amour »
 التي اشترك فيها كل من سيلفيا الشهيرة وتوماسان ولييو وفلامينا
 وبعد أن كتب ماريفوه مقالا أخلاقيا: « المتفرج الفرنسي » ،
 عاد إلى المسرح وكتب « الحياة المزدوجة La Double Incons
 tance » (١٧٢٣) ، و « مفاجأة الحب الثانية La seconde
 surprise de l'amour » (١٧٢٨) . أما « لعبة الحب والحظ »
 « Le jeu de l'amour et du hasard » والاعترافات الزائفة
 « Les Fausses confidences » فتتبعان أيضا إلى مسرح الحب ،
 الذي يحلل فيه المؤلف هذه العاطفة بكل فروقها . لكنه كان
 سباقا إذ عالج كثيرا من الموضوعات التي عولجت منذ ذلك
 الحين ، في « جزيرة العبيد L'île des esclaves » — ملهاة
 اجتماعية — ، « جزيرة العقلاء L'île de la raison » (تحرير
 المرأة والزواج الحر) و (المستعمرة La colonie) الطالباة
 بالمساواة السياسية والمدنية بين الرجال والنساء .

• • •

البساطة

الشاعر — كنت أتلى ، في بلدى ، بعض المؤلفات اللطيفة التى كانت تستهدف إضحاك الآخرين تارة ، وحلهم على البكاء تارة .

بليكتور — مؤلفات تحمل على البكاء !! هذا غريب جداً .

الشاعر — يسمون ذلك : مأس ، تلقى فى شكل حوار ، وأبطالها قوم رفاق ، تهيج نفوسهم بالتناوب هيجاناً رائعاً ، أو يحرمون نبلاء تدعو عزة أنفسهم إلى الدهشة ، وفى جرائمهم شيء من العظمة . وإذا لاموا أنفسهم عليها ، فعلوا ذلك فى كثير من الشهامة ، ماذا أقول ؟ أبطالها بشر بهم مواطن ضعف تستوجب الاحترام ، يقتلون أنفسهم أحياناً بجلال يدعو إلى الإعجاب ، بحيث لا يمكن أن يرام للره دون أن يتأثر أو يبكى من فرط للتمة . أنت لا ترد على .

بليكتور — ياله من خلط : جرائم رائعة ونقاط ضعف جليلة ؟ لا بد أن عقابهم لا يبعد وأن يكون شيئاً مشوشاً ، يقتل بلا داع من معنى إلى آخر .

الشاعر — وهناك أيضاً ملهاة كنت أصور فيها عيوب البشر ورزائلهم .

بليكتور — آه . إنى أسامعهم إذا بكوا عند مشاهدتهم إياها .

الشاعر — بلى ! فقد كانوا يضحكون .

بليكتور — سيكون حيث يجب الضحك ، ويضحكون حيث يجب البكاء ،
يا لهم من مخلوقات وحشية .

جزيرة الحكمة ، الفصل الأول (L'île de la raison, acte I) .

حاولت أن أحاكي طليعة الحديث ولهجته بصفة عامة ، لأقت هذه اللمحة كثيراً من الإعجاب ، وما زالت تلقاه في المسرحيات الأخرى بوصفها غريبة ، على ما أظن . لكن كانت تبقى أن تلقى الإعجاب بوصفها طبيعية ، وربما ظنوا أنها غريبة ، ومن ثم لاموني على استخدامها على الدوام ، لأنها طبيعية فعلا .

يعتاد الناس أساليب المؤلفين ، لأن لكل واحد منهم أسلوبه الخاص : فالرء لا يكاد يكتب أبداً كما يتكلم ، والتأليف يضئ طابعاً آخر على الفكر ، يجد للرء في كل مكان ميلا إلى الأفكار التي قتلت بحثاً وأمعن التفكير فيها ، ولا يشعر بتشابهها لأنه تمودها . لكن إذا تخليتم عن هذا الأسلوب مضادة ، وتعلم لغة البشر إلى أحد المؤلفات - خاصة إذا كان ملهاه - فن للؤكد أنكم ستلفتون النظر في بادئ الأمر ، وإذا حزم الإعجاب ، حزم كثيراً منه ، خاصة أنكم تطهرون بمظهر المجددين . لكن ، عودوا إلى ذلك مراراً ، لن تقلع معكم لغة البشر هذه ، لأنها لفتت النظر ، لا لصفتها تلك ، بل لأنها لفتكم أنتم لحسب ، وإذا فعلتم ، ظن الناس أنكم تكررون أنفسكم .

لا أقول إن ذلك قد حدث لي : صحيح أنني حاولت أن ألتقط لغة أحاديث وتركيب الأفكار الأليفة المتنوعة التي تجيء فيها ، لكنني لا أزعج أنني نجحت في ذلك . أضيف فقط أن الأحاديث في المجتمع بين ذوى الألباب أحاديث حية أكثر عما نظن ، وإن كل ما يمكن أن يفعله المؤلف لكي يقلدها لن يقترب أبداً من الحمية والسذاجة المفاجئة الدقيقة التي يضمها إياها أصحابها .

الأقسام غير المتحفظة (« Avertissement des « Serments Indiscrets ») .

وجدت خلال عرض إحدى المآسي ، بحوار رجل كان ينتقدها ، ويبيكي على الأشياء التي ينتقدها فيها ، بحيث يمكن أن نقول بأن قلبه كان ينتقد عقله . ردت عليه سيدتان لمحتان : أنت محق ، في حين قالت له عيونهما الباكية « أنت غلط » . أعترف ؛ أنا نفسي ، بأنني كنت أود أحياناً ألا أوافق على أشياء كانت تبث

في كثير من المنعة ، وإذا كان الامتناع على هذا النحو عيباً فاني تارك لكم
لكم الحكم فيه . لكنني أعتقد فيما يختص بى أن فكرنا يصبح مجرد وهم مبدئ
كلما اختلف مع قلبنا في الرأي ؛ في حال مثل هذه .

(المتفرج الفرنسى Le Spectateur franais)

في نهاية الأمر ، ألا يظن السيد الناقد أننا مضطرون إلى أن نقدم له دائماً
ما يضحكه ؛ لأنه ضحك ذات مرة في مكان ما ؟ ليستغن عن ذلك ، إذا شاء ، إذ
أن قليلا من البشقة يسلينى .

قد أفضل كل الأفكار الطارئة التى تأتى بها المصادفة على تلك التى يمكن أن يقدمها
لنا أربع أنواع البحث في أثناء العمل ٠٠٠ إنى أهرأ بالقواعد ، ولا ضير في ذلك ،
فان فكرنا لا يستحق إلا قليلا كل هذا الجهد الذى نبذله من أجل هذا التكلف
الذى غالباً ما يفضيه عليه ٠٠٠

(فارسامون Pharsamon)

كارلو جولونى :

كارلو جولونى Goldoni (١٧٠٧ - ١٧٩٣) مؤلف مسرحى إيطالى ، عاش فى بادىء الأمر حياة مليئة بالمغامرات ، و احرق مخطوط أول مأساة غنائية كتبها ، وأخرج بنجاح مسرحية « ييلير فى فينيسيا » Bélisaire à Venise ، ولأنه كان يكره خطط مسرحيات « الكوميديا دى لارنى » ، أراد أن يفرض ملهات الطبايح الحقة ، ونجح فى ذلك إذ كتب « لالوكانديرا » La Locandiera و « الأقطاظ » Les Rustres و « شجار فى شيوخيا » Grabuge à Chioggia وعديداً من المسرحيات الأخرى . وعندما قدم جولونى إلى باريس عام ١٧٦٢ ، اضطر إلى رسم الخطوط الرئيسية لبعض مسرحيات « الكوميديا الإيطالية » وكتب بالفرنسية « المشاكس المحسن » Le Bourru bienfaisant ثم وهب نفسه لكتابة « مذكراته » (١٧٨٤ - ١٧٨٧) ، وذلك لكى تستخدم فى كتابة تاريخ حياته وتاريخ مسرحه .



كنت فيما مضى أقوم بمهام أربع قبل أن أصل إلى بناء للمسرحية وتصحيحها :

العملية الأولى : الخطة ، والتقسيم إلى أجزاء رئيسية ثلاثة : العرض ، والمقدمة ، والخاتمة .

العملية الثانية : تقسيم الحركة إلى فصول ومعاهد .

العملية الثالثة : حوار أهم للمشاهد .

العملية الرابعة : الحوار العام للمسرحية .

كثيراً ما حدث أن غيرت ما أعمته في العمليتين الثانية والثالثة عند وصولي إلى هذه الأخيرة ؛ ذلك أن الأفكار تتتابع ، والشهد يجز مشهداً آخر ، والكلمة التي يعثر عليها مصادفة تولد فكرة جديدة ؛ وبعد مضي بعض الوقت ، توصلت إلى ضغط العمليات الأربع إلى واحدة . عندما تتضح الخطة والتقسيمات الثلاثة في ذهني أبدأ فوراً : الفصل الأول ، للشهد الأول ، وأوصل العمل حتى النهاية ، متبهاً الحكمة القائلة بأن كل الخطوط لا بد وأن تؤدي إلى نقطة معينة ، أي خاتمة الحركة ؛ وهي الجزء الرئيسي الذي يبدو أنه أداة للفصل بين الأجهزة كافة . مذكرات (Mémoires)

تربى فرنسو — ماري أدويه (الشهير فولتير Voltaire)
 (١٦٩٤ — ١٧٧٨) عند الآباء اليسوعيين ، وأعد مأساةه
 الأولى « أوديب » لتمثيل عام ١٧١٨ . بعدها مباشرة ،
 وصفوه بأنه خليفة كورني وراسين . ثم دخل البلاط ، لكن
 سرطان ما أبعدته عنه لأنه أراد أن يتبارز — وسافر إلى
 إنجلترا التي أثرت في أنسكاره ومؤلفاته ومسرحه بصفة خاصة .
 أعجب فولتير بشكسبير ، وحاول أن يستوحيه في « بروتس »
 Brutus (١٧٣٠) ، و « زايير » Zaire (١٧١٣) و « موت
 قيصر » La Mort de César (١٧٣٥) . وعندهما عاد إلى
 باريس عام ١٧٢٩ ، وضع مرة أخرى تحت المراقبة ، وذلك
 عقب كتابته « الرسائل الفلسفية » Lettres philosophiques
 (١٧٣٤) التي رثى أنها هدامة . كما أن عرض مأساة « محمد »
 « Mahomet » أوقف ابتداء من العرض الثالث (١٧٤٧) .
 أتاح حماية مدام دي بومبادور له الفرصة لمرض « أمير نافار »
 La Princesse de Navarre في حفل زواج « الدوقان » وفيما
 بعد ، قوبلت كل من « أوريست » Oreste و « نانين » Nanine
 بالصغير . تمسك فولتير بالمسرح واهتم به وسط زحمة إنتاجه
 الأدبي الغزير . وفي عام ١٧٥٥ في مسرحية يتيم الصين
 L'Orphelin de la Chine ، أدت الممثلات لأول مرة أدوارهن
 بلا سلال^(١) (معلمات عن إصلاح قريب في الزي) ، أما
 « الاسكتلندية » L'Ecosaise (١٧٦٠) فكانت موضوعات
 لتقد هجائي من قبل فريرون ، في حين قدمت « تونكريد »
 Tancrède في أبهة عظيمة على مسرح الكوميدي الفرنسي .

(١) تصفية مقواة تسند ثياب النساء وتساعدن على الانتعاش (الترجمة) .

قال كانديد للراهب : سيدى ، كم مسرحية عندكم فى فرنسا ؟
 أجاب الراهب : خمسة أو ستة آلاف .
 قال كانديد : هذا كثير . كم منها جيد ؟
 أجاب الآخر : خمس أو ست عشرة .
 قال مارتن : هذا كثير .

(Candide)

حديث عن المأساة

أعرف تماماً أن كتاب للمأساة اليونانية — وم متفوقون على الإنجليز —
 أخطأوا إذا أخذوا ، فى أغلب الأحيان ، النفور على أنه خوف ، وما تسمثر
 منه النفوس أو لا تصدقه على أنه شيء مأساوى خارق للعادة .
 كان الفن فى مهبه أيام اسخيلوس ، كما كان فى مهبه فى لندن أيام شكسبير .
 لكن للراء يجد بين الأخطاء الكبيرة التى وقع فيها الشعراء اليونانيون ، بل
 وشعراؤكم أيضاً^(١) ، تأثير حقا ومحاسن فريدة ؛ وإذا كان بعض الفرنسيين
 الذين لا يعرفون للمأسى والأخلاق الأجنبية إلا عن طريق الترجمة أو السمع ،
 يدينونها بلا أدنى تحفظ ، فهم على ما يبدو لى ، مثل العميان الذين قد يؤكدون
 أن الوردة لا يمكن أن تتلون بالألوان الزاهية ، لأنهم يعدون أشوا كلها باللحم .
 لكن إذا كنتم أنتم والإغريق تنخطون حدود اللياقة ، وإذا كانت الإنجليز
 بصفة خاصة قد قدموا عروضاً مسرحية فظيمة عندما أرادوا أن يقدموا
 عروضاً مخفية ، فنحن الفرنسيين — ونحن مدققون كما كنتم جسورين سواء
 بسواء — نتوقف أكثر من اللازم ، خشية أن نندفع ، ولا نصل أحياناً إلى
 المأساوية خوفاً من تخلى حدودها .

(١) الشعراء الإنجليز (المقدمة مهداة إلى ميلورد بولنبروك) .

إني بعيد كل البعد عن المطالبة بأن تكون خشبة المسرح مكانا تراق فيه الدماء ، كما كانت الحال في مسرح شكسبير وخلفائه الذين لم يقلدوا الأخطاءه ، إذ كانت تعوزهم صبريته ، لكنني أجزؤ على اعتقاد أن هناك مواقف لا تبدو للفرنسيين إلا وكأنها مثيرة للاشمئزاز والخوف ، مواقف يمكن أن تولد فينا نوعا من الثقة لا نحدسه ، لو أنها نظمت تنظيما حسنا ، أو صورت تصويراً فنياً ، أو لطفت بسحر الآليات الجميلة بصفة خاصة .

لا وجسود ألبنة لثعبان أو وحش بغيض ،
لا يمكن أن يعجب العينين ، لو أن الفن حاكاه .

ليقولوا لي على الأقل لماذا يسمح لأبطالنا وبطلاتنا المسرحيين بقتل أنفسهم في حين يحرم عليهم قتل الآخرين ، أيقل الدم الذي يتلطح به المسرح عندما تموت أقاليد التي تلعن نفسها من أجل عشيقها عن الدم الذي قد يتلطح به عقد مقتل قيصر ؟ وإذا كانت رؤيا ابن كاتون الذي يبدو ميتا لناظرى أييه تفسح المجال لخطبة رائعة يلتقيها هذا الرومانى المجوز ، وإذا كان أكبر أنصار اللياقة الفرنسية قد قابلوا كل هذا بالتصفيق في كل من إنجلترا وإيطاليا ، وإذا كانت أكثر النساء رقة لم يصدمن به ، فلماذا لا يعتاده الفرنسيون ؟ أو ليست طبيعة البشر أجمعين واحدة ؟ (Préface de Bruyas)

جان - جاك روسو :

اخترع جان - جاك روسو Rousseau نظاما للعلامات الموسيقية ، لكن الأكاديمية رفضته ، واحتج هو على ذلك في « مقال عن الموسيقى الحديثة Dissertation sur la musique moderne » ثم كتب كل المقالات الخاصة بالموسيقى في الانسيكلوبيديا . هذا وكافأت أكاديمية ديجون « مقاله عن الفنون والعلوم » « Discours sur les sciences et les arts » ، ذلك المقال الذى أثار كثيراً من النقاش فى عديد من « الردود المناقضة » « Réfutations » ، « وفى » خطابه عن الموسيقى الفرنسية « Lettre sur la musique française » انماز روسو واطليان ضد الموسيقى الفرنسية التى دافع عنها الموسيقار رامور .

من أجل « الميلودراما »

لأننى موقن أن اللغة الفرنسية ، إذا عزلت عن الهمجة تماماً ، لا تناسب الموسيقى إطلافاً ، والألحان الإلقائية (récitatif) بصفة خاصة ، تخيلت لونا من الدراما تسمع فيه الكلمات وللموسيقى تبعاً ، بدلا من أن تسير معاً ، وتبدو فيه الجملة للموسيقية وكأنها تعلن عن الجملة الكلامية وتمهد لها . ومسرحية « بيجاليون » مثال لهذا اللون من التأليف الذى لم يقلده ، كنا ، باستكمالنا لهذا المنهج ، نجمع بين ميزتين ، التخفيف عن الممثل عن طريق كثير من فترات الراحة ، وتقديم أكثر ألوان الميلودراما ملائمة للغة المتفحج الفرنسي . لن ينتج

هذا الجمع بين فن الإلقاء وفن الموسيقى كل آثار الألحان الإلقائية الحقة إلا بطريقة ناقصة . وستلاحظ الأذن دائماً ؛ على نحو كريحه ، التناقض السائد بين لغة الممثل ولغة الأوركسترا الذي يصاحبه ، لكن الممثل الذي الحساس ، إذ يقرب طبقة صوته ولهجة إلقائه مما تعبر عنه الممحة الموسيقية ، يمزج هذه الألوان الغريبة بطريقة فنية تجعل المنفرد لا يقدر على التمييز بينها ، هكذا يمكن أن يعد هذا اللون من المؤثرات لونا وسطاً بين مجرد الإلقاء وكلمة ميلودراما التي لن يبلغ جلالها أبداً .

(Fragments d'observation sur l'Alceste italien de M. le Chevalier Gluck, 1766).

ليسينج:

جونولد - افرايم ليسنج Lessing (١٧٢٩ - ١٧٨١)
 كاتب ألماني درس اللاهوت ، وفقه اللغة ، والطب ، والعلوم
 الطبيعية : أخرجت كارولينا نوبر أولى مسرحيات ليسنج ،
 وعنوانها « العالم الشاب Le Jeune Erudit » عام ١٧٤٨ . أما
 مسرحيته « مس سارة سامبسون Miss Sarah Sampson »
 (١٧٥٥) المستوحاة من الكاتب الإنجليزي ليلو ، فهي دراما
 بورجوازية نثرية مبكية بمض الشيء ، وسرطان ما نشر ليسنج
 مؤلفات في النقد و « خطابات عن الأدب الحديث Lettres sur
 la littérature moderne » ، تحامل فيها على تأثير المسرح
 لقرنئى . في مسرحية « لوكون Laocoon » يحاول ليسنج أن
 يفرق بين الفن التشكيلى والفن الشعرى . وعندما أصبح المؤلف
 مستشار « مسرح هامبورج القومى » (١٧٦٧) ، نشر مقالات
 ألقت فيها بعد الكتاب المعروف تحت عنوان « فن الخلق المسرحى
 فى هامبورج » « Dramaturgie de Hambourg » كما أنه كتب
 مسرحيات مختلفة أوصى فيها بالتسامح التام ، ونذكر من بينها :
 « مينا فوق بارنهم Miuna von Barn helm » و « اميليا جالوتى »
 و « ناتان الحكيم » « Nathan le Sage » :

العبقريّة المأساوية

لا ينبغي أن تصدر عن المحارب أية صرخة شاكية ، سواء انهزم أم انتصر ،
 لا ينبغي أن يصدر عنه أى تفننج أليم . ذلك أن موته وجروحه يجب أن يسليا
 المتفرج ، والتمن من شأنه أن يعلمه كيف يخفى كل الأحاسيس . إن أفضل تمبير

من هذا النوع قد يثير الشفقة ، والدفقة ، إذا أثبت كثيرًا ، تضع حدًا لهذه
للمشاهد الباردة القاسية .

... إنى أرى أن ألعاب المصارعة هي السبب الرئيسى فى أن الرومان غلوا
فيا يتعلق بفن للأساءة ، فى مرتبة أدنى بكثير من للتوسط . كان للتفرجون
يلقون إنكار الطبيعة ، فى اللدرج الداى . ربما استطاع واحد مثل سيستياس
أن يدرس فنه فى مثل هذا المكان ، لكن واحدًا مثل سوفوكليس لا يستطيع
ذلك أبدًا . وكان لا مناص من أن تهبط العبقرية للأساوية التى اعتادت ، هاهنا
الموت المصطنعة هذه إلى البهجة والتخلى . (Laocoon)

من الأفضل أن نقلد شكسبير

لو أننا ترجمنا لمواطنينا الألمان روائع شكسبير ، وأدخنا عليها بعض
التفسيرات اللطيفة ، لكنت النتيجة أفضل — أنا متأكد من ذلك — من
تعريفنا إيام بكورنى وراسين . لو أننا فعلنا ، لتذوق القعب ، وأولا الكاتب
الإنجليزى (شكسبير) أكثر من الكاتبين الفرنسين ، ولأيقظ ذاك ثابيا ،
مواهب مختلفة تماما بيننا ، لا يمكن أن نذكرها تحجيدا لهُذين . ذلك أن
العبقرية لا تلبها إلا العبقرية ، خاصة تلك التى يظهر أنها تدبى بكمال شئ
للطبيعة ، ولا يثبط عزيمتها السكالم الفنى الشاق .

حتى لو رجعنا إلى نماذج الأقدمين ، رأينا أن شكسبير شاعر مأساوى
يفوق كورنى بكثير ، بالرغم من أن كورنى عرف الأقدمين جيدا ، فى حين
لا يكاد شكسبير يعرفهم . كورنى قريب منهم بالترتيب الآلى ، وشكسبير
بالمضنون . يكاد يبلغ الكاتب الإنجليزى (شكسبير) دأعا هدف للأساءة ،
أيا كانت غرابة الطريق الذى يختاره أو ابتكاره ، أما الكاتب الفرنسى (كورنى)
فلا يكاد يبلغ هذا الهدف أبدًا بالرغم من أنه يسير فى الطريق الذى شقّه
الأقدمون . بعد مسرحية سوفوكليس « أوديب » ، لا تؤثر أية مسرحية فى

العالم في عواطفنا أكثر مما تفعل مسرحيات «عطيل» و«للك لير»
و«هاملت» الخ... هل نجد عند كورنى مأساة واحدة تؤثر فيكم ،
ولو بقدر يقل عن نصف القدر الذى تؤثر به مسرحية فولتير «زاير» أو لى
تقل «زاير» عن «عطيل» التى أخذت عنها شخصية أوروهمان ؛ إنها لصورة
مهزوزة منها .

يوسعى أن أثبت لكم بسهولة أن مسرحياتنا القديمة تأثرت كثيراً ، فى
الواقع بالطابع الإنجليزي . إذا اكتفينا بذكر أشهرها ، «الدكتور فاوست» ،
وجدنا أن فيها مشاهد كثيرة كان يمكن لمعرقى مثل شكسبير أن يتخيلها ...

Lettre No 17 Sur la littérature moderne, trad, G. Cottler, 1876.

الفرنسيون والوحدات الثلاث

اعتبر الفرنسيون الذين لم يتذوقوا وحدة الحركة الحقيقية ، وأفسدتهم
عقد المسرحيات الإسبانية البربرية قبل معرفتهم بالبساطة اليونانية ، وحدى
الزمان والمكان لا تقيمتين لوحدة الحركة ، وإنما شرطين لتصوير هذه الحركة
شرطين ضروريين فى حد ذاتهما . لقد اعتقدوا أن من واجبهم أن يوفقوا بدقة
بينهما وبين حركة مسرحياتهم ، تلك الحركة التى أثرت وتعمقت ، كما لو كان
وجود الكورس ، ذلك الكورس الذى تنازلوا عنه كلية يجعلهما ضروريين .
لكنهم وحدوا فى ذلك صعوبة جمة ، بل وبعض الاستحالة فى أغلب الأحيان :
عندئذ تخيلوا عجزاً يقلبون به من طغيان هذه القواعد التى لم يتشجعوا
ويضعوا عنهم يرها . ادخلوا مكاناً غير محدود قد يؤخذ تارة على أنه هذا ،
وتارة على أنه ذلك بدلا من المكان الواحد . يكفى ألا تبعد هذه الأماكن بعضها
عن بعض كثيراً وألا يتطلب أحدها ديكوراً خاصاً ، حتى إن ذات الديكور
يكاد تناسبها جميعاً . أطوا وحدة الزمان محل وحدة «اليوم» وقبلوا أن يحسب
إى وقت على أنه يوم واحد ، لا مكلف فيه لثروق الشمس أو غروبها ،

ولا يأتوى فيه أحد إلى قراشه ، على الأقل ؛ أكثر من مرة ، أياً كان تعدد واختلاف الأحداث التي يمكن أن تقع خلاله .

لو أنهم فعلوا ، لما رأى أحد أن اختيارهم لهذا التفسير أمر سيء ؛ بذلك أنه يمكن كتابة مسرحيات ممتازة بهذه العناصر ، يقول للثل السائر : « اتعب لوح الخشب حيث يكون أقل ممكناً . لكن من العدل ، على الأقل ، أن أدع جارى يثقبه في نفس المكان . لا ينبغي أن أشير دائماً إلى أكثر الأماكن صلابه ، وأكثر الأجزاء مقاومة ، وأقول : « اتعب اللوح هنا ، لقد اعتدت أن أثقبه هنا » . مع ذلك ، هذا ما يعلو به صوت النقاد الفرنسيين كلهم ، وخاصة عندما يتناولون مؤلفات الإنجاز المسرحية . أى ضجيج يثيرونه حول موافقتهم للقواعد تلك التي خففوها مع ذلك من أجل أنفسهم ؟ ...

(*Dramaturgie de Hambourg* 1768)

جاكوب ميكايل رينهولد لنز :

جاكوب ميكايل رينهولد لنز (1751 — 1797)
مؤلف مسرحيات ألماني ، ومن أكبر الثوار في حركة
الدولة والماصف «Sturm und Drang» يدافع لنز في «مذكراته
عن المسرح» عن الجمالية التكبيرية ، ويريد أن يستوحى
في مسرحياته : «المسلم Le Précepteur» و «الجنود»
Les Soldats كما يؤكده في مؤلفه Pandoemium Germanicum
أنه شاعر عبقري .

تعكس الملهاة الوسط الاجتماعي

لا أسمى مطلقا ملهاة العرض الذي يكتبني بإثارة الضحك ، بل أسمى كذلك
العرض الذي يخاطب الجميع . فالمأساة لا تخاطب إلا جزءاً من الجمهور ، الجزء
الأكثر جدية ، الذي يستطيع أن يرى أبطال للماضي في صورتهم الحقيقية
ويقدر قيمتهم . تخلد مآسى الإغريق شخصيات من بلادها في أفعال ومعارف
لها دلالتها ، وكانت مآسى شكسبير تصويراً حقيقياً لموضوعات مستوحاة من
تاريخ الأمم القديمة والحديثة . لكن للملهاة الإغريقية كانت تخاطب الشعب .
والفصل الشكلي بين الهوين الهزلي والمأساوي أصبح ، فيما بعد ، اختراعاً
اخترعه نقاد لم يفهموا لماذا كان يميل الجزء الألف من الشعب إلى الضحك أكثر
مما يميل إلى البكاء . كلما اقترب الشعب من حالة البربرية التي خرج منها لنوه ،
زاد وزن الهوين الهزلي . من هنا جاء الفرق بين للملهاة القديمة والحديثة ،
وضرورة للملهاة للبكية عند الفرنسيين ، تلك للملهاة التي لن يحبوها لا الزاح
ولا الحصيح الواحية ، لأنها لن تختفي إلا في الفساد الكامل لأخلاق الأمة .

للهاء تصوير المجتمع الإنسانى ، وعندما تشوبها الجدبة ، لا يمكن أن يبعث
التصوير على الضحك ؛ لذا كان أسلوب بلاوتس أفكه من أسلوب تيرنس ،
وأسلوب مولير أفكه من أسلوب ديتوش أو بومارشيه . لذا ، على الألمانى
الذى يكتب للهاء أن يخلط القوتين الهزلى وللأساوى ، لأن الشعب القى
يكتب من أجله ، أو على الأقل ، ينبغى أن يكتب من أجله ، خليط لا يصدق
من الثقافة والجهل ، من البربرية والتأدب . . .

(Notes sur le théâtre trad. Marthe Robert .)

جان فرانسوا مارموتيل :

جان — فرانسوا مارموتيل Marmontel (١٧٣٣ —
١٧٩٩) كاتب فرنسي ألف عدة مآس متوسطة ، وأثبت وجوده
عندما كتب « أقاصيص أخلاقية » Contes moraux ورواية
« بيليزير Bélisaire و « آل انكا ، أو هدم امبراطورية بيرو »
Les Incas ou la destruction de l' Empire du Pérou -
أما كتاب « عناصر أدبية » Eléments de littérature
فجموعة من المقالات كان المؤلف قد كتبها من أجل
« الانسيكلويديا » كما نشر مارموتيل « دفاع عن المسرح »
Apologie du théâtre ، وأسدى بعض النصائح الصائبة إلى
المنلة مدموازيل كلارون .

...

المسرح المطبوع

لا أحدث عن اختراع الطباعة ، هذا الفن الذى يفيد المجتمع ، ويساعد
على تقدم الآداب ، وإن كان يتمب للتؤلّفين الأحياء . لا أحدث عن هذا الفن
الذى يتيح للمتفرجين كافة فرصة سهلة قاسية للحكم على ما كان الإغريق ليروه
إلا فى ثياب العرض المسرحى الضخمة ، وم (المتفرجون فى عزلة غرفة المكتب
وسكونها) . كان لشعراء آثينا قراء قليلون ؛ وكان اجتذاب الجمهور أسهل ،
لأن نسخ « المدرجات » (rouleaux) كانت أغلى وأبطأ فى الانتشار ، وبالتالي
أقلّ مشاعا من « مطبوعاتنا » . العادة والقراءة يجعلان متفرجيننا أحد بصيرة ،
نكن أقل قابلية للوم . نعرف مقدما كل ما يمكن أن يسفر عنه تناقض
الطباع وصراع الأهواء . ونتنبأ بكل المواقف ، ولا يمكن أن نمد أية خاتمة ،

دون التخليع إليها ، اللهم إلا إذا كان هناك فن ممجز . هل أقولها في النهاية ؟
لقد كثر اتصال الشعراء بعضهم ببعض . لقد سمحوا لمن لا إمام لهم بالشعر في
المشاركة في احتفالاتهم . وأزيع الستار عن كل شيء . وتراءت الجبال التي
تجرك الآلات . وبطل السحر . وما كان يتحتم على عرائس الشعر ، مثل
Silvilles أن تنطق بأجوبتها إلا من أحماق عرين منيع .

(Réflexions sur la tragédie)

أوليفر جولد سميث :

أوليفر جولد سميث Goldsmith (١٧٢٨ — ١٧٧٤) كاتب
إنجليزي ، ألف « نائب ويكفيلد » Vicaire de Wakefield
وعمل في ملهاته ، وخاصة في مسرحيته المسلية « تداني لتنتصر
Elle S'abaisse Pour conquérir على السخرية من التكلف
الماطفي الذي كان سائداً في ذلك العصر . كما كتب « مقالا عن
المرح Essai sur le théâtre يحذر رد فعل ضد الملهاة
المبسكة .

من أجل الملهاة المبسكة أو ضدها

نشأ لون جديد من التأليف المسرحي ، اسمه للملهاة الماطفية ، تظهر فيه
فضائل الحياة الخاصة ، أكثر مما تظهر رذائلها ؛ تكن أهمية هذه المسرحية في
سوء الحظ أكثر مما تكن في الأخطاء الإنسانية . لقيت هذه المسرحيات
في الفترة الأخيرة نجاحاً عظيماً ، ربما لأنها جديدة ؛ ولكن ، لأنها تمتد أيضاً
في كل واحد نقطة ضعفه للفضيلة تكاد تكون كل الشخصيات في هذه
المسرحيات ، طيبة للغاية وكريمة للغاية ، نراها تبالغ في القفز والسخرية إلى حد ما
وتعرض الإحساس للبيع ، بالرغم من أنها تسعى إلى الفكاهة . وإذا حدث
وارتكبت خطأ أو استسلمت لضعف ، علم من خالقوها للتفريج ، لا العفو
عنها فحسب ، بل والتصفيق لها أيضاً ، نظراً لطيبة قلبها ، حتى إن البلاهة تقابل
بالرضا بدلا من السخرية ، وإن للملهاة تسهيف إثارة أهوائنا من غير أن تقدر
على التأثير فينا حقاً . من المحتمل أن نفقد مصدرا عظيماً لتسلية للمسرحية إذا
سارت الأمور على هذا النحو ، ذلك أن شاعر الملهاة ، في الأثناء التي يغزو فيها
أرض ملهمة للأساة ، يهجر أختها اللطيفة . ومع ذلك لا يفتق للأمر ، إذ يقيس
شهرة بما يعود عليه من فائدة .

سيقال إن المسرح جعل للترفيه عن القوم ، وإن السبيل إلى بلوغ تلك الغاية لا يهمل إلا قليلا ، وإذا كان يحلو للناس أن يبكوا عند مشاهدتهم للملهاة ، فقد يكون حرماتهم من هذه المتعة البريئة أمرا قاسيا . وإذا أنكرنا على هذه المسرحيات تسميتها بالملهاة ، فلنطلق عليها اسم آخر . إذا لاقت الإعجاب ، فهي جيدة . سيقال عندئذ إن نجاحها دليل على جودتها ، وإن إنكارنا قدرتها على الترفيه عنا يجرمنا من البهجة والفرج .

ومع ذلك ، فهذه اعتراضات موهة أكثر منها متينة . صحيح أن الترفيه واحد من أهداف المسرح الكبرى ، ولننترف بأن هذه الملهاة العاطفية غالبا ما ترفه عنا ، لكن ألا تقدر الملهاة الحقيقية على الترفيه عنا أكثر ؟ ألا تقلل الشخصية التي تصحبها عيوبها الحقيقية طوال المسرحية على إمتاعنا أكثر مما تفعل هذه المأساة الفاسدة التي يصنفون لها لا لشيء إلا لأنها جديدة ؟ .

(. . .) هناك ، لصالح هذه المسرحية ، حجة ستبقيها على المسرح بالرغم من كل ما يمكن أن يقال عنها . إنها أسهل الأجناس الأدبية ، من حيث الكتابة . فالصفات اللازمة لصياغة الرواية تكفي تماما لكتابة الملهاة العاطفية . يكفي أن يسمو المؤلف بطباع الشخصيات قليلا ، أو يزين البطل بفريط ، أو يخلع لقباً على البطلة . يكفي بعد ذلك أن يضع على ألسنة هذه الشخصيات حواراً لا طعم له ، ولا طابع ، ولا فكاهة ، ويجعل لها قلباً طيباً جداً ، ويلبسها ثياباً جميلة جداً ، ويبني مجموعة من المشاهد ، ويكتب مشهداً أو مشهدين مؤثرين جداً ، مضيفاً على الحديث مسحة من الحزن ، ولا شك أن السيدات سيكفين وأن السادة سيفنقون ...

(Essai sur le théâtre, 1773, trad. O. Aslan.)

شيريدان:

ريتشارد برينسلي بتلر شيريدان (١٧٥١ — ١٨١٦) كاتب إيرلندي اشتهر منذ مسرحيته الأولى ، « المتافسون » (١٧٧٥) *Les Rivaux* وتعتبر « مدرسة الفضائح » *L' Ecole de la médisance* قمة أعماله الفنية . كتب شيريدان من بعدها « الناقد » (١٧٧٩) *Le Critique* التي يسخر فيها من الأخلاق المسرحية . وبالف سلف الامبريزاريو الحديث . كما كان المؤلف قد أخذ من ريتشارد كامبرلاند ، وهو مؤلف يبحث عن النجاح السهل — بصفة خاصة — هدفا لسخريته .

• • •

باف : فن إثارة النجاح فن مختلف الألوان ؛ فهناك الإثارة المباشرة ، والإثارة التمهيدية ، والإثارة الحاذية ، والإثارة التوافقية ، والإثارة للمثالة في تناقض ؛ تتخذ كل هذه الألوان أشكالا مختلفة حسب ما تتطلبه الظروف ؛ شكل خطاب إلى المحرر ، أو نكتة عارضة ، أو نقد غير منحاز ، أو ملاحظات مراسل ، أو تنبيه مقدم من الجهة المعنية .

شئير : أهم ما هي الإثارة المباشرة :

باف : بلا شك ، فهي أمر يعيط إلى جدما ؛ ليسكن الملهة ، أو ليسكن القودفيل مثلا على وشك الظهور على أحد مسارحنا ، « ولتقل عرضاً إن هذه المسارح لا تقدم نصف ما ينبغي أن تقدمه من هذه الألوان » ؛ ولنفرض أن المؤلف هو المسيو سماتر ، أو المسيو داير ، أو واحد من

أصدقائي المحبوبين — حسن جدا . في الليلة السابقة للعرض ، أقدم تقريراً عن الاستقبال الذي لاقى به الجمهور هذه الملهة أو هذا القودفيل . آخذ القصة من المؤلف ، وأضيف إليها ما يأتي فقط : شخصيات مرسومة بقوة — ألوانا لامعة — يدا ماهرة — مادة كوميدية حقة — شيئا من الابتكار — حوارا مهذبا ملحا أنيقا طليا — ثم أنتقل إلى الممثلين : لقد تفوق الممسيودود على نفسه في دور سير هارى . وربما لم يظهر هذا الممثل العالمى البارع الممسيو بلر ، في دور أفضل من دور الكولونيل ، وتعوزنى الكلمات التى تلى الممسيو كنج حقه . لقد استحق فعلا أكثر من عواصف التصفيق التى بذلها له ألع جمع وأفطنه . أما عن الإخراج ، فسحر ريفة مسمو لوثر بورج معترف به فى العالم أجمع . خلاصة القول لا ندرى بماذا نعجب ، بمقربة المؤلف التى لا تضارع ، أم بعناية المديرين وسخائهم ، أم بمهارة الرسام الرائعة ، أم بمجهود الممثلين المدهش .

سنير : هذا لا بأس به « غير بطال » ، يا سيدى لا بأس به « غير بطل » .
 باف : لكن لا ، هذا شيء بارد — بارد تماما — بالقياس إلى ما أفعله أحيانا .
 سنير : أو تظن أن هناك ناساً ينطلق عليهم الأمر ؟ .

باف : طبعاً نعم ، يا سيدى ، فعدد الذين يكلفون أنفسهم مشقة الحكم بأنفسهم صغير جداً . فى الواقع . . . لكن الإنارة التواطئية هى أحدث هذه الألوان جميعا ، لأنها تعمل تحت ستار عداء معين . وكثيراً ما يستعملها أصحاب المكتبات الأجراء والشعراء ذوو الإقدام . يكتب المراسل وقد استشاط غيظا أن القصيدة الجديدة المما « رقصه بلزبول » أو « حفل بروزرين الرينى » أحد المؤلفات

التي تستوجب الدم من بين كل المؤلفات التي قرأها أبدا . فالصرامة
التي تعامل بها بعض الشخصيات في هذه القصيدة جارحة جدا ، وبما
أننا نجد فيها عديداً من القطع الوصفية الملوثة بألوان حارة باللسبة
لرقة الجنس (اللطيف) فإن الفهم الخجل الذي يشتري به عليّة القوم
هذا المؤلف الجديد دليل على رداءة ذوق العصر .

(الناقد Le Critique, I, 2, 1779)

بومارشيه^(١) :

ما هو اللون (الأدبي) الذى رأينا فيه أن القواعد تولد الروائع ؟ أو لم تكن الأمثلة العظيمة على عكس ذلك ، أساساً دائماً لهذه القواعد التى يعملون منها حجر عثرة فى سبيل العبقرية بقلبيهم للأوضاع ؛ هل كان يمكن للبشر أن يتقدموا فى الفنون والعلوم ، لو أنهم التزموا حرقياً الحدود المخلدة التى وضعها أسلافهم فى هذين الميدانين ؟

أمن المباح أن نسعى إلى إثارة اهتمام الشعب فى المسرح وسكب دمعه على حدث من شأنه ، لو فرضنا أنه حقيقى ، ووقع تحت بصر هذا الشعب بين بعض المواطنين ، ألا يفوته أن يخلط هذا الأثر أبداً ؟ هذا هو موضوع اللون المسرحى الشريف الجاد . وإذا وجد شخص من البربرية والرجمية بحيث يجزؤ على نقي هذا رأى ، وجب علينا أن نسأله عما إذا كان يقصد بكلمة « دراما » أو « مسرحية » شيئاً آخر غير الصورة الأمية لأفعال البشرية .

فيم تعيننى ثورات روما وأثينا أنا للواطن المسالم فى دولة ملكية فى القرن الثامن عشر ؟ ما هو الاهتمام الحقيقى الذى يمكن أن أستشعره حيال موت طاغية من طغاة اليونان ؟ أو التضحية بأميرة شابة فى أوليد ؟ لا وجود فى كل ذلك لشيء يعيننى أو أخلاقيات تناسبنى . . . إن ما يبعث على الاهتمام فى المسرحية الجادة يفوق ما يبعث على الاهتمام فى للمسرحية الهزلية . يعرف الجميع أن الموضوعات المؤثرة تبلغ منا مبلغاً أكثر من الموضوعات المضحكة ، هذا إذا ما تساوت فى القيمة ؛ وإذا كان الضحك الصاخب يعادى التفكير ، فالتعفن على العكس صامت : فهو يحملنا على التأمل ، ويعزلنا عن كل شيء . الباكي فى المسرح وحيد ، وكلما زاد إحساسه بذلك وجد

أنظر النبعة فى الفصل الأول .

لذة في البكاء ، خاصة عند مشاهدته المسرحيات الشريفة الجادة التي تحرك النفس
بوسائل طبيعية صادقة للغاية . غالباً ما يسقط الانفعال الساحر ، وسط مشهد
لطيف ، الدمع الغزير الهير ، دمع يختلط بحيال الابتسامة ويرسم على الوجه
التعبير عن الفرح والتعاطف . أو ليس هذا الصراع المؤثر أجل انتصار قفن
وأعذب حال للنفس الحساسة التي تستشعره ؟

... إن الإنسان الذي يخاف البكاء ، أو يمتنع عن التعاطف ، إنسان به
عيب نفسي ، أو لديه أسباب قوية تجعله لا يمرؤ على الفوس في نفسه لمحاسبتها:
أنا لا أوجه حديني إلى مثل هذا الإنسان لأنه غريب على كل ما قلته لتوى بل
أوجه حديني إلى الإنسان الحساس الذي كثيراً ما رحل بمجرد انتهاء مسرحية
مؤثرة جاء ليشفدها . إنى أخاطب من يفضل الانفعال المفيد الهادئ الذي
ولده فيه المرض على التلبية والمزاح في مسرحيات صغيرة لا تخلف في النفس
شيئاً بعد إسدال الستار .



يسألون مما إذا كان ينبغي أن تكتب الرواما الجادة أو المأساة اليومية
شعراً أم نثراً ... لا يحتمل اللون الجاد إلا الأسلوب البسيط الخالي من الزخرف
والزينة ؛ عليه أن يستمد كل جماله من المضمون ونسج الموضوع وسيره
والاهتمام به . كما أنه مباح أن طبيعة اللون المأساوي ذاتها وحكمها وزخرفها ،
وكذا لدغات اللون الهزلي ، محرمة عليه تماماً . والحكم ممنوعة فيه منعاً باتاً ،
إلا إذا عبر عنها بالفعل . وعلى شخصيات اللون الجاد أن تبدو دائماً على نحو
يكاد يجعلها تستغنى عن الحديث في إثارتها للاهتمام ؛ بلاغة هذا اللون الحقيقية
إنما هي بلاغة المواقف . واللغة الوحيدة التي يسمح لها بها إنما هي لغة الأهواء
السريمة القوية القاطعة الصاخبة الصادقة ، تلك التي تبعد عن رجل الوقف^(١)

(١) وقف في بيت الشعر لزيادة وخاصة الوزن (الترجى)

وتكلف القافية ؛ بحيث لا يعتنفا جهد الشاعر من أن تدرك أن العرابا الى كتبها كتبت شعراً أم نثراً . ولكي يكون اللون الجاد كل الصديق القى من حقنا أن نطالبه به ، ينبغى أن يبدأ المؤلف أولاً وقبل كل شيء ، بتقلى بعيداً عن « الكواليس » والعمل على إخفاء الجهاز المسرحى وعبث الممثلين عن ناظرى ، بحيث لا تستطيع ذكراهم أن تصل إلى ولو مرة واحدة خلال فترة المرض كلها . أو ليست العودة بي إلى المسرح ، وبالتالى القضاء على الوم ، هى الأثر الأول للحديث المقفى ، وماله إلا حقيقة متفق عليها ؟ ... أرى إذن مثل المسيو ديدروه أن اللون الجاد لا بد من أن يكتب نثراً ، وأنه لا ينبغى أن يتقل هذا النثر بالمحسنات ، وأنه لا بد من التضحية فيه دائماً بالأنافة فى سبيل القوة هذا إذا اضطر المؤلف إلى أن يختار بينهما .

(Préface d' Eugénie, 1782)

فريدريك شيلر :

فريدريك شيلر Schiller من ألمع ممثلي حركة Sturm und Drang ، وذلك بمسرحياته دسيسة وحب : Intrigue et amour و « مؤامرة فيسلك La Conjuration de Fiesque » دون كارلوس « Don Carlos » حاول شيلر في « عروس ميسين La Fiancée de Messine » أن يدخل كورس المأساة اليونانية . ونذكر من بين مسرحياته التاريخية : « عنزراء أورليان La Pucelle d'Orléans » و«واللشتاين Wallenstein » و«مارى ستوار Marie Stuart » .



... فلنسلم بأن الرغبة في تعريفنا معرفة عميقة بثلاثة رجال أفذاذ - ربما كان نفاظهم وقتاً على ألف شيء - في ثلاث ساعات طلب غير معقول ، ولنسلم أيضاً بأن كنف ثلاثة رجال أفذاذ عن أنفسهم في أربع وعشرون ساعة لا يمكن أن يكون أمراً طبيعياً . حتى في نظر أكثر المتحررين على قراءة ما في النفوس .

Préface des Frigands, 1781.

إذا صح أن الشعور وحده يوقظ الفعور خييل إلى أن البطل السيامي موضوع لا بد أن تقل ملامته لفسح كلما اضطر إلى تجريد الإنسان ليجعل منه بطلاً سياسياً .

Préface de la Conjuration de Fiesque, 1783.

يجب أن تكتب للمسرحية الكاملة شعراً كما يقول فيلاند . وإلا لما كانت مسرحية كاملة بوسعها أن تنافس ما في الخارج ، رفعة لقأن الأمة . لا أقول

هذا تظاهراً متى بالإقدام على هذه المناقشة ، بل لأنتى أعترف بحقيقة هذا الادعاء
للنقمة ، كتبت «دون كارلوس» بالوزن الاياني، لكن بالوزن الاياني للرسول .

Préface de Don Carlos, 1785.

عن استخدام الكورس في المأساة

الكورس في حد ذاته ليس شخصية ، بل فكرة عامة تظهر هذه الفكرة
في حد يؤثر في الحواس تأثيراً قوياً ويجعلها تنابه ، بسده الفراغ بوجوده .
يتمدى الكورس عالم الفعل الضيق إلى الماضي وللمستقبل والأزمنة البعيدة
والإنسانية جماء . فهو يستخلص النتائج العظمى للحياة ، ويعبر عن دروس
الحكمة ، لكنه يفعل ذلك بكل ما أوتي من قوة خيال وجرأة في الشعر الغنائي ،
الشعر الغنائي الذي يتقدم على حد القول بخطى إلهية على قدم الشئون الإنسانية
العليا . ويسنده بكل ما في الموسيقى والإيقاع من قوة مادية مستعينة
بكلماته وحركاته .

الكورس يطهر القصيدة المأساوية إذن بفصله التفكير عن الفعل ، ومن
ثم ، يضيق على الفعل قوة الشعر ، نتيجة لهذا الفصل ذاته .

préface de la «Fiancée de Messine», trad. Hippolyte Loiseau Ed. Aubier.

جورج بوشنر

جورج بوشنر Buchner (١٨١٣ - ١٨٣٧) كاتب
و مؤلف مسرحى ألماني ، أسس في إلقاء جريدة « الرسول
المسي » Le Messager Heusois (سلام على الأكواخ ،
وحرب على القصور) وكتب دراما « موت دانتون »
« La Mort de Danton » وملهامة « لينوس ولينا »
« Léonce et Léna » ولقد قدنا العديد من مخطوطاته
الأخرى . هذا وتعلن مقتطفات مسرحية « فوزك »
« Woyzeck » عن قدوم المذهب الطبيعي .

الشاعر المسرحي والتاريخ

الشاعر المسرحي في نظري لا يعدو أن يكون مؤرخاً ، ولكنه يحتل
مرتبة أعلى من هذا الأخير لأنه يخلق التاريخ مرة أخرى ، ويغوص بنا في
حياة أحد المصور بدلا من أن يقدم لنا سرداً جافاً عنه ، ويرينا الطبائع بدلا
من الخواص ، والوجود بدلا من الوصف . أسمى واجبات هذا الشاعر هو
الاقتراب من التاريخ كما كان فعلا ، ما أمكنه ذلك . لكن الله لم يفسر التاريخ
على أنه مطالعة من أجل الشباب من الآفات ، ولا ينبغي مؤاخذتي إذا كانت
مسرحيتي لا تفي بهذا الغرض . فأنا لا أستطيع أن أجعل من دانتون ولصوص
الثورة أمثلة لفنعية تحتذي ، لو أنني أردت أن أصور فسقهم ، فكان لزاما
على أن أكون فاسقا ، ولو أنني أردت أن أصور إعدام لكان لزاما على أن
أجعلهم يتحدثون كاللحمدين . وإذا كانت بعض العبارات غير اللائقة قد
نتجت عن ذلك ، فإني أذكركم بلغة ذلك العصر . إن بذاتها معروفة ، وما أنسبه
إلى شخصياتي ليس إلا رمما مخففا لهذه البذاءة . والآن يمكنهم أن يلوموني

لأختيارى موضوعاً مثل هذا . الاعتراض أدهض من مدة طويلة . وإذا أوليناه بعض الاهتمام ، وجب علينا تبذروائع الشعر . فالشاعر لا يدرس علم الأخلاق ، بل يبدع الوجوه ويخلقها ، ويحيى الأزمنة الغابرة . وفي استطاعة الناس أن يتعلموا منه كما يتعلمون من دراساتهم للتاريخ أو ملاحظاتهم لما يدور من حولهم في حياتهم اليومية . وإذا كان هذا هو المراد فلا داعى لدراسة التاريخ ؛ إذ يروى فيه الكثير من الأمور غير اللاتقة ، ولوجب على الناس غض الطرف عند مرورهم في الشوارع خوفاً من رؤيتهم لبعض الأشياء غير اللاتقة ، ولوجبت لعنة رب خلق عالماً يدور فيه كل هذا الفسق والفجور . من ناحية أخرى ، إذا وصل الأمر إلى حد القول لى بأن على الشاعر أن يصور العالم ، لا كما هو ، بل كما ينبغي أن يكون ، أجبنا بأننى لا أريد أن أوتى أمراً أفضل مما أتناه الله ، الذى لا شك فى أنه جعل العالم كما ينبغي أن يكون . أما فيما يتعلق بالشعراء المثاليين المزعومين ، فأنى أرى أنهم لم يخلقوا سوى دى أنفها فى السماء وحديثها فخم مصطنع لا بشراً من لحم ودم أستطيع أن أحس ألهمهم أو فرحهم ، وتملؤنى أقوالهم وحركاتهم إعجاباً أو استنزازاً .

(Lettre, 1835, Trad. Jann Luvignaud, in «Revue du Théâtre Populaire»)

مارى - جوزيف دى شينييه

أخرج مارى - جوزيف دى شينييه (De Chenier) (١٧٦٤ - ١٨١١)، شقيق أندريه شينييه، عدة مآسٍ سياسية «شارل العاشر أو مدرسة الملوك» Charles X ou l' Ecole des Rois و «هنرى الثامن» Henry VIII و «كايوس جراكوس» Caius Gracchus و «فيلون» Fénelon. وكان شاعر الثورة (الفرنسية) والحرية.

مقدمة شارل العاشر

أبها الفرنسيون، بامواظنى، أهدى إليكم هذه المأساة الومانية، فاقبلوها. أهدى عمل رجل حر إلى أمة أصبحت حرة. كان البخل والتملق يملكان رسائل الإهداء فى زمن السيطرة المهيمنة التى خلعتهم نيرها لتوكم.. كان كورنى العظيم مثلاً يشبه يوليوس قيصر بجول مازاران، وكان فولتير يضع تنكريد تحت حماية عشيقات لويس الخامس عشر، هكذا كانت المبودية تحط من قدر الأمة بأسرها، بل من قدر الرجال الذين كانت عبقريتهم تضعهم فى منزلة أعلى من مرتبة الآخرين بكثير، هؤلاء الرجال الذين كانوا ينحدرون إلى مستوى الحكومة، بالرغم مما يبذلونه من جهد: إذ لا يمكن أن توجد العظمة الأخلاقية حقاً حيث لا توجد الحرية. وكيف كان يتسنى الحديث عن الفضيلة فى أمة كانت تتحمل وجود سجن مثل الباستيل وأوامر ملكية بالسجن؟

زالت هذه للظالم البغيضة وأعدمتم السلطة المستبدة، وستكون لكم قوانين وأخلاقيات، وينبغى أن يتغير مسرحكم مع كل ماتبقى. فسرّح المحننين والعبيد لم يجعل للرجال والمواطنين. كان ينقص شعراءكم المسرحيين المتمازين

شيء واحد : لاهو بالمعبرية طبعاً ، ولاهو بالموضوعات ، بل جمهور من النظارة .
في القرن الماضي ، عرضت « بريتانيكوس » خمس مرات ، و « بيرينيس » ثلاثين مرة ،
ذلك لأن القرنين آنذاك كانوا يعرفون « الأميرة دي كايف » أكثر مما
يعرفون تاسيت .

لقد تخيلت ونفذت ، قبل الثورة ، مأساة كان لا يمكن إلا للثورة وحدها
أن تقسح المجال لمرضاها . فالتناس الذين تسوهم هذه الثورة ، هؤلاء الذين بدعوا
يرفعون الرأس بحماسة لاستحق السخرية في اللحظة التي أكتب فيها ، لم يفهم
أن يقولوا إن عرض حادثة « السان برتيليمي »^(١) أمام أنظار الشعب القرنى
أمر يشيب له الولدان . لكن فولتير - ولسلطته عظيمة تساوى حقارة سلطتهم -
بعد أن خط هذا الموضوع العظيم المروع في « الهنرياد » ، تنبأ بالأيام السعيدة
التي ينقل فيها هذا الموضوع إلى المسرح القومى . إن من ظل تحت حكم الآراء
المسبقة لم يعد فرنسيا . فليهرع إلى الشمال سعياً وراء الإقطاع . وليجتز وطناً له
تلك البقاع الجليية التي يرى لها . حيث يفقد الناس مزاجهم الأصلية نتيجة للبحث
والتحقيق . حيث تقدم الفضائل والمواهب والصناعة . وتتحول الحقول التي
أحبها الشمس أكثر ما أحببت إلى حقول عقيمة . لست في حاجة إلى أن أؤكد
لهؤلاء المواطنين السيئين أنى أحقرهم أشد الاحتقار . ستعرفنى شتائمهم في نظر
معاصرى والأجيال المقبلة . إنهم أعدائى لأنهم يكرهون الحرية . ولن أقف عند
هذا الحد . ليرتجفوا من الخوف ، فهناك موضوعات أخرى جارية تحتشد أمام
قلبى ، قد يموزنى الوقت بالرغم من صغر سنى . ولكن لن تموزنى أبداً .
لا الإرادة ولا الشجاعة .

يجرؤ هؤلاء الرجال على القول بأن التعصب الدينى قد زال في القرن الثامن
عشر . ومع ذلك فقد عقدت المحاكمات المروعة ، وتم قتل جان كالايس والفيغالييه

(١) قتل البروتستانت في عهد شارل العاشر في ليلة ٢٣ أغسطس ١٥٧٢ .

دى لأبار بلا محاكمة فى القرن الثامن عشر أكثر من هذا ، لقد رفضوا أخيراً أن يدفنوا فى باريس شيخاً مكلاً بالمجد ، ألع عقريه عرفها فرنسا ، مؤلف «الزير» و «محمد» الذى دافع عن أمثال كالاس والشفاليه دى لأبار . ماهى جرعة فولتير ؟ صراعه ضد التعصب طوال ستين عاماً . ومن ذا الذى انتقم ؟ ماهو الشئ الذى يجب سحقه ؟ التعصب . إنه يزحف ، لكنه مازال موجوداً . إنه يكتب المجاء التافه ولا يوقعه ، ويوجه الرسائل الدعائية ضد الجمعية الوطنية ، ويحرر الجرائد للعبية التى يهان فيها للوطنون الأفاضل بشمن بمخس .

هؤلاء الرجال — وجيمهم لم يغادر البلاد لسوء حظ فرنسا — هم الذين تجرعوا ووصلوا إلى العرش افتراء وقحاً على مسرحية لها من الأخلاقيات مالها من القوة . آه يالويس السادس عشر . أيها الملك الطيب العادل ، أنت جدير بأن تكون زعيماً للفرنسيين ، لكن بعض الأشرار يريدون دائماً أن يقيموا حاجزاً بينك وبين شعبك ، ويعملون على إقناعك بأنك مكروه من هذا الشعب . آه ، تعال إلى مسرح الأمة عندما تعرض مسرحية «شارل التاسع» وستسمع هتاف الفرنسيين ، وترى دمع تماطعهم ينساب وتستمتع بالتحمس الذى توحى به إليهم فضائلك ؛ عندئذ ، سيبنى للؤلؤة ثمرة عمله .

أيها النساء ، يأبى الجنس المحجول الحسان الذى جعل للفسرية عن جنس آخر بعد سنداً له . لا تخف من هذا التصوير الصارم المأساوى للجرائم السياسية . إن للسرح تأثيراً كبيراً فى الأخلاق العامة . لطالما كان مدرسة للتملق والتفاهة والعش والفجور . ولا بد من أن تجعل منه مدرسة للحرية والفضيلة . لن يتلقى الناس فيه بعد اليوم تلك الانطباعات الرخوة التى تغير من طبيعتهم . سيصيرون أفضل مما هم عليه ، وأجدر بحبك ، ويصبحون بشراً من جديد . لن تقتدى أخلاقيات المدن بعد الآن بأخلاقيات البلاط المنحلة . لن نرى بعد الآن فى فرنسا الرجال والنساء وهم يستبدلون جنسهم بجنس آخر على حد القول ، بلا خجل ، بل وبلا عواطف ، ويفضح بعضهم بعضاً نتيجة لهذا البذل الوحشى .

يا أرباب الأمر، دعوا أولادكم يختلفون إلى هذه العروض الرائعة، وسيستمدون منها باحترامهم القوانين والأخلاق حبهم لتاريخنا الذي أهمل في المدارس بطريقة مستغربة وأنتم أيها الأبناء يا أمة للمستقبل، يا أمل الوطن، وأمل قرن لم يأت بعد، لن تكونوا رجال الآراء المسبقة القديمة والصوبية القديمة. ستكونون رجال الحرية الجديدة. وكتاباتي تناسبكم أنتم بصفة خاصة. أعلم أنه لا ينبغي أن ينتظر الفيلسوف أو الشاعر أو الكاتب العدالة التامة إلا إذا عجز عن التمتع بها، ودفن في تراب القبر. لكن أولئك الذين يبدؤون الحياة لا يغارون إلا قليلا ممن يقتربون من نهايتها. وإذا عشت ثلاثين عاما أخرى وسط النباح الذي سيكون قد لازمى منذ شباني، فلا شك في أن الرضا عن الشاعر الوطني سيعزبه في شيخوخته.

أيتها الأمة المفكرة القديرة الأبية، لقد تنازلت وقلت بشار موهبة واهنة ستهب نفسها لك على الدوام. ساندني في المهمة الشاقة التي أريد أن أضطلع بها. لقد عادت من الآن فصاعدا كل من كانوا يدينون بوجودهم للآراء المسبقة، وكل من يتدمون على العبودية، معاداة لاهبل الصلح. ولا بد من أن أصادق كل من يفر وطنه، كل الفرنسيين الحقيقيين. أنت تقدمين للعالم مثلا عظيما. عما قريب ينهار ماتبقى من البنيان الإقطاعي نتيجة للمجهودات التي تبذلها الجمعية الجليلة التي تشكلت؛ ويقوم دستورك الذي يدعو للإعجاب على المساواة. ستزول الألقاب والفروق الاجتماعية. تلك الفروق اللامعقولة التي لم يخجلوا من إقامتها بين الإنسان والإنسان. وبين الأرض والأرض. وإذا تحجرا الطغيان والاستبداد، وكشفا مرة ثانية عن وجهيهما. فليقم مسرح العدالة. وليصبح منافسا مسرح آثينا في كل شيء. لكن عليك أنت وحدك، على الأمة وحدها، أن تحمي المواطنين الشعراء الذين سينزلون إلى هذه الساحة المجيدة لسحق أعداء الأمة.

Epître Dédicatoire A la Nation Française, 15 décembre. 1789.

ستندال

ستندال Stendhal (اسم مستعار لمارى هنرى بيل)
(١٧٨٣ - ١٨٤٢) كاتب فرنسى اقترح فى « راسين وشكسبير »
« Racine et Shakespeare » تعريفاً للرومانسية اشتهر فيها بعد .
الرومانسية فى نظره فن تقديم الأعمال الأدبية التى يمكنها أن
تمتع الشعب ما أمكن . يدافع ستندال عن شكسبير ضد راسين ،
أى ضد المذهب الكلاسيكى ، وذلك قبل المعركة الرومانسية
الفرنسية الكبرى بقليل .

ينحصر النزاع بين راسين وشكسبير فى معرفة ما إذا كان يمكن بمراعاة
وحدات الزمان والمكان تأليف مسرحيات تهم المتفرجين فى القرن التاسع عشر
اهتماماً بالغا ، مسرحيات تجعلهم يبكون ويرتجفون ، أو بعبارة أخرى ، تولد
فيهم متعة درامية بدلا من المتع الحساسية التى تجعلنا نسارع إلى العرض الحسین
لمسرحية « الخارج على القانون Paria » أو « ريجولوس Régulus »

أقول إن مراعاة وحدات الزمان والمكان عادة فرنسية عادة تمتد جذورها إلى
أعماق بعيدة ، عادة سنتخلى عنها بصعوبة لأن باريس هى سالون أوربا التى تقتدى
به . لكننى أقول إن هاتين الوحدتين ليستا ملازمتين لتوليد الانفعال العميق
والأثر المسرحى الحق .

أقول لأنصار المذهب الكلاسيكى : لماذا تطالبون بالألا تدوم الأحداث
للمصورة فى المأساة أكثر من أربع وعشرين ساعة أو ست وثلاثين ، وبالألا يتغير
المكان . أو على الأقل كما يقول فولتير ، بالألا يتعدى تغيير المكان الأجنحة
المختلفة فى القصر الواحد ؟

عضو الأكاديمية — لأنه غير معقول أن تستغرق الأحداث التي تمثل في ساعتي زمن أسبوعاً أو شهراً؛ كما أنه غير معقول أن ينتقل الممثلون في بضع لحظات من فينيسيا إلى قبرص كما هو الشأن في «عطيل» لفكسبير أو من اسكتلندا إلى البلاط الإنجليزي في «ماكبث» Macbeth الرومانسي — لا يعد ذلك شيئاً غير معقول ومستحيلاً فحسب، بل إنه من المستحيل أيضاً أن تستغرق الأحداث أربعاً وعشرين ساعة أو ستاً وثلاثين ساعة.

عضو الأكاديمية — حاشا لله أن نخطر على بالي الفكرة اللامعقولة التي تزعم أن زمن الأحداث الوهمي لا بد من أن يطابق الزمن المادي المستخدم للعرض. لو كان الأمر كذلك، لكانت القواعد عقبات حقيقية في سبيل المبقرية. لا بد من الصرامة في فنون المحاكاة، لكن لا داعي للتدقيق المبالغ فيه. فالمتفرج يستطيع أن يتخيل أنه يمضي بضع ساعات في فترات الاستراحة خاصة أنه يتلهى بالسمفونيات التي يعزفها الأوركسترا الرومانسي. خذ بالاعتبار ما تقول ياسيدي. فأنت تعطيني فرصة هائلة للانتصار عليك، أنت تسلم إذن بأن المتفرج يمكن أن يتصور أنه يمضي زمناً أطول من الزمن الذي يقضيه وهو جالس في المسرح. لكن، قل لي، هل يستطيع أن يتصور أنه يمضي زمن يساوي الزمن الحقيقي مرتين، أو ثلاثاً، أو أربعاً، أو مائة مرة، أين تتوقف إذن؟

عضو الأكاديمية — أتم غرباء الأطوار أيها الفلاسفة المحدثون، تلومون فنون الشعر لأنها، كما تقولون، تقيد المبقرية. والآن. تريدون منا أن نطبق قاعدة وحدة الزمان بتعدد الرياضيات وتدقيقها، ولكي تكون معقولة. ألا يكفيكم أن يكون من غير للمعقول، طبعاً، أن يتصور المتفرج أنه يمضي عام أو شهر أو حتى أسبوع منذ أخذ تذكرته ودخل إلى المسرح؟

الرومانسي — ومن قال لك إن المتفرج لا يستطيع أن يتخيل ذلك؟

عضو الأكاديمية — الفعل يقول لى ذلك .

الرومانسى — آسف ، لكن العقل لا يمكنه أن يتخيل أنك تجبرك بذلك . ماذا تفعل لتعرف ما إذا كان المتفرج يستطيع أن يتخيل أنه مضى أربع وعشرون ساعة . فى حين لم يجلس فى مقصورته فعلا إلا ساعتين ، ولم تجبرك التجربة بذلك . كيف تعرف أن الساعات التى تبدو طويلة للشخص الذى يشعر بالملل تبدو وكأنها تولى مسرعة للشخص الذى يلهو . باختصار التجربة حكم بينى وبينك .

عضو الأكاديمية — نعم ، التجربة لا شك فى ذلك .

الرومانسى — إيه ! لقد حكمت عليك التجربة ، إذ تعرض فى إنجلترا منذ قرنين وفى ألمانيا منذ خمسين عاماً ما س تستغرق أحداثها شهوراً كاملة ، ويرضى بها خيال المتفرجين كل الرضا .

عضو الأكاديمية — أنت تذكر لى الأجانب ، بل والألمان أيضاً .

الرومانسى — سنتحدث ذات يوم عن تفوق الفرنسيين عامة — وهو لا يقبل الجدل — وسكان باريس خاصة ، على شعوب العالم كافة . أقر بأن هذا التفوق مجرد إحساس عندك ، فأنتم قوم مستبدون أفسدتم قرنان من التماق . لقد شأنت المصادفة أن تكونوا ، أنتم الباريسيين ، كافين بالشهرة الأدبية فى أوروبا ، صاحبة امرأة لمحة معروفة جسمها جمال الطبيعة قائلة . « ترعة شارع دى باك هى أجمل ترعة فى العالم » لى تعجب الباريسيين . كل الكتاب المثقفين ، لا فى فرنسا فقط ، وإنما فى أوروبا كلها ، تعلقوكم ليحصلوا مقابل ذلك على شىء من الشهرة الأدبية ، وما تسمونه إحساساً داخلياً أو وضوحاً معنوياً ليس إلا وضوحاً معنوياً عند طفل مدلل ، أو بعبارة أخرى عادة التعلق . لكن ، لندد إلى حديثنا . هل تستطيع أن تنسك أن سكان لندن! أو

أدبيرة ، وأن مواطني فوكس وشيريدان وربما كانوا غير بلهاء تماما — يشاهدون مآسى مثل « ماكبث » مثلا ، دون أن يصدموها بتاتا ؟ في حين تبدأ هذه المسرحية التي تقابل كل عام بالتصفيق مرات عدة في إنجلترا وأمريكا بقتل الملك وفرار أبنائه ، وتنتهى بعودة هؤلاء الأمراء أنفسهم على رأس جيش جمعه في إنجلترا لينزلوا ماكبث سفاك الدماء من على العرش تتطلب سلسلة الأفعال هذه بالضرورة عدة شهور .

عضو الأكاديمية — آه ألن تعنى أبداً بأن الانجليز والألمان ، وإن كانوا أجناب ، يتصورون أنه تمضى حقا شهور كاملة في الوقت الذي يكونون فيه في المسرح .

الرومانسى — كما أنك لن تعنى بأن المتفرجين الفرنسيين يظنون أنه تمضى أربع وعشرون ساعة في الوقت الذي يجلسون فيه في المسرح ويشاهدون عرض « أفيجينيا في أوليد Iphigénie en Aulide » عضو الأكاديمية — (وقد نفذ صبره) ياله من فرق ! .

الرومانسى — لا داعى للغضب . تنازل وانتظر بانتباه إلى ما يدور في رأسك . حاول أن ترفع لحظة واحدة الحجاب الذي أسدلته المادة على أفعال تم بسرعة كادت تفقدك القدرة على متابعتها بالعين ورؤيتها وهي تم . ولنتفق على هذه الكلمة : كلمة وهم . عندما نقول إن خيال المتفرج يتصور أن الوقت اللازم للأحداث المقدمة على المسرح ينقضى ، لا نعنى أن وهم المتفرج يبلغ درجة اعتقاد أن هذا الوقت ينقضى فعلا . الواقع أن المتفرج لا يعدم بشيء عندما يجرفه تيار الأحداث ، ولا يفكر ألبتة في الوقت الذي ينقضى . فالمتفرج الباريسى يرى أجابمنون وهو يوقظ أركاس في السابعة بالضبط ، ويشهد مقدم أفيجينيا ، ويراه وهي تمسك إلى اللذيع ، حيث ينتظرها للناق كالشاس . بوسعه أن يجيب ، إذا ما سئل ، يقوله ، إن كل هذه الأحداث استلزمت ساعات

ومع ذلك ، لو أنه أخرج ساعته في أثناء الشجار الدائر بين أخيل وأجاممنون ،
لأشارت إلى الثامنة والربع . ومن ذا الذى يندهش لذلك ؟ ومع هذا ؟ دامت
المسرحية التى يصفق لها عدة ساعات .

ذلك أن للتفرج ، حتى ذلك للتفرج الباريسى الذى تتحدث عنه ، اعتاد
أن يرى الوقت يسير بخطى تختلف على للشرح عنها في «الصالة» . وهذه واقعة
لا يمكن أن تنكرها .

من الواضح أن خيال للتفرج يرضى بسهولة بافتراضات الشاعر ، حتى لو
كان ذلك في باريس أو « التياتر فرنسيه » الواقع في شارع ريشوليو . طبعاً ،
لا يلقى للتفرج بالا إلى الفترات الزمنية التى يحتاج إليها الشاعر ، كما لا يخطر على
باله ، في ميدان النحت ، أن يلوم دوباتى أو بريسيو ، لأن الوجوه التى شكلوها
تفتقر إلى الحركة . تلك واحدة من النواحي التى يعجز بها الفن . فالتفرج ،
إلا إذا كان متحذلقاً ، يشغل بالوقائع وشرح المواطف الذى تقدم لناظره
حسب . يدور نفس الشيء بالذات في رأس الباريسى الذى يصفق لمسرحية
« فيجينيا في أوليد » والأسكتلندى الذى يعجب بقصة ملوكه القدامى : ما كبث
ودانكن . الفرق الوحيد هو أن الباريسى — لأنه « ابن ناس » — اعتاد أن
يسخر من الاسكتلندى .

عضو الأكاديمية — أىنى هذا أن الوم المسرحى في نظرك قد يكون واحداً
بالنسبة للآتين ؟

الرومانسى — حسباً يقول قاموس الأكاديمية ، الوم والوجود في الوم يعينان
الخطأ . يقول للسيوجيزوه : الوم أثر سىء شئء أو فكرة يخبى أماننا
بظهوره الخداع . يعنى الوم إذن فعل شخص يؤمن بالشئء غير الموجود كما هى
الحال في الأحلام مثلاً . والوم المسرحى إذن فعل شخص يؤمن حقاً بوجود
الأشياء التى تحدث على المسرح .

في العام للماضي (أغسطس ١٨٢٢) ، صاح الجندي للكلف بالحراسة داخل مسرح بليمبور ، عندما رأى عطيل بهم يقتل ديدمونة في الفصل الخامس من المسرحية التي تحمل هذا الاسم : « لن يقال أبداً إن زنجياً لعيناً قتل امرأة بيضاء في حضرتي » . وفي نفس اللحظة أطلق رصاصة من بندقيته ، وكسر ذراع للممثل الذي كان يقوم بدور عطيل . ولا يمر عام من غير أن تنقل إلينا الصحف وقائع من هذا القبيل . لقد وقع هذا الجندي في الوم ، وظن أنه الحديث الذي يدور على المسرح حقيق . لكن للتفرج العادي لا يدخل في الوم الكامل ، حتى في أقوى لحظات اللتمة ، حتى في اللحظة التي يصفق فيها بحمية لتالما — مانليوس الذي يقول لصديقه : أتعرف هذا المكتوب ، مجرد أنه يصفق لتالما لا للرومانى مانليوس . فانليوس لا يفعل شيئاً يستحق التصفيق ، وفعله بسيط جداً وفي صالحه تماماً .

عضو الأكاديمية — عفواً يا صديقي ، لكن ما تقوله هنا ليس إلا فكرة مبتذلة .

الرومانسى — عفواً يا صديقي ، لكن ما تقوله هنا ليس إلا هزيمة رجل أعجزته العادة الطويلة في الاكتفاء بالجلل الأيقة عن التفكير للوجز .

يستحيل ألا تسلم بأن الوم الذي يبحث عنه للرء في المسرح ليس وهماً كاملاً . الوم الكامل هو ذلك الذي دخل فيه الجندي للكلف بالحراسة في مسرح بليمبور . يستحيل ألا تسلم بأن للتفرجين يعرفون تماماً أنهم في المسرح ، وأنهم يشاهدون عملاً فنياً لا حادثاً وقعت فعلاً .

عضو الأكاديمية — ومن الذي يفكر في إنكار ذلك ؟

الرومانسى — أنت توافقني إذن على أن هناك وهماً ناقصاً ؟ خذ حارك .

أتظن أن الوم يكتمل من وقت لآخر مرتين أو ثلاث مرات خلال الفصل

الواحد ، وأنه يدوم كل مرة ثانية أو اثنتين ؟

عضو الأكاديمية — هذا سؤال غير واضح . وللإجابة عنه ، قد أحتاج إلى التردد على المسرح عدة مرات ، وملاحظة ما يدور في نفسى .

الرومانسى — آه . إنها لإجابة ساحرة مليئة بحسن النية . واضح تمام الوضوح أنك تنتمى إلى الأكاديمية . وأنتك لم تمد فى حاجة إلى رضى زملائك للوصول إليها . وقد يحترس شخص ما زال عليه أن يشهر كأديب متعلم من أن يكون فى مثل هذا الوضوح ، ويفكر بطريقة فى مثل هذه البقة . خذ حذرک لأننا سنتفق إذا ما استمرت فى حسن نيتك .

يبدو لى أن المرء يقابل لحظات الوم الكامل هذه أكثر مما نظن هادة ، وبصفة خاصة ، أكثر مما تقبلها فعلا فى المناقشات الأدبية . لكن لاتدوم هذه اللحظات إلا قليلا جداً ، ثمانية أو ربع ثانية ، إذ سرعان ما ينسى المرء ما نلبوس ولا يرى إلا تالفاً .

تدوم هذه اللحظات مدة أطول عند الشباب من النساء . لذا نراهن بفقرن الدمع خلال عرض المآسى ، لكن ، لنبحث فى للأساسة عن اللحظات التى يمكن أن يأمل فيها للتفرج فى لقاء تلك اللحظات الثمينة من الوم الكامل .

لا يلتقى المتفرج بهذه اللحظات الساحرة ، لا فى لحظة تغيير للشهد ، ولا فى اللحظة المحددة التى يتخطى فيها الشاعر ، وكذا للمتفرج ، اثنى عشر أو خمسة عشر يوماً ، ولا فى اللحظة التى يضطر فيها الشاعر إلى أن يضع سرداً طويلا على لسان إحدى شخصياته ، لا لشيء إلا لإخبار المتفرج بمحدث سالف من الضرورى أن يعرفه ، ولا فى اللحظة التى تجيء فيها ثلاثة أو أربعة أبيات رائعة تستوقف النظر لمجرد أنها أبيات .

لا يمكن أن يلتقى المتفرج بهذه اللحظات اللذيذة النادرة من الوم الكامل .

إلا في حرارة مشهد حي تتلاحق فيه ردود الممثلين ، مثال ذلك ما تنوله
هرميون لأوريسمت الذى قتل لتوه ييروس بناء على طلبها .

من قال لك ذلك

لن توجد أبداً لحظات الوهم الكامل هذه ، لا في اللحظة التى ترتكب فيها
جرعة قتل على المسرح ، ولا في اللحظة التى يأتى فيها بعض الحراس ليلقوا
القبض على إحدى الشخصيات ويزجوا بها فى السجن . لا يمكن أن تتصور
أن كل هذه أشياء حقيقية ، كما أنها لا تولد الوهم أبداً . جعلت هذه المقطوعات
للتعميد لتلك المشاهد التى يلتقى فيها المتفرجون بأنصاف التوائى اللذيذة
الساقفة الذكر . وإنى لأقول إن غالباً ما توجد هذه اللحظات القصيرة من
الوهم الكامل فى مآسى راسين .

تنوقت المتعة التى يجدها المرء فى المشهد المأساوى على تكرار لحظات الوهم
القصيرة . وعلى الحالة الانفعالية التى تخلفها فيه فى الوقت الفاصل بين كل
لحظة وأخرى .

والإعجاب بالآيات الجميلة فى المأساة ، أيا كانت شرعيته ، هو أحد الأشياء
التي تعوق ميلاد لحظات الوهم هذه . ويزداد الأمر سوءاً إذا أردنا أن نظهر
المأساة من بعض الآيات . وهذا هو بالذات الموقف النفسى الذى يوجد فيه
المتفرج الباريسى عندما يذهب لمشهد مسرحية « الخارج على القانون »
الممدوحة . لأول مرة .

تلك هى قضية الرومانسية فى نقاطها الأخيرة . إذا كنت مئىء النية أو غير
حساس . أو إذا كان « لا هارب » ^(١) قد جمدك . أنكرت هذه اللحظات
القصيرة من الوهم الكامل .

(١) « لا هارب » مؤلف كتاب شهير فى الأدب .

وأعترف بأننى لا أستطيع أن أرد عليك بشيء . فأحاسيسك ليست شيئاً مادياً يمكن أن أستخرجه من قلبك . وأضعه أمام عينيك لأعجزك .

سأقول لك : لا بد أنك تحس هذا الإحساس فى هذه اللحظة . فكل من كان حسن التكوين من البشر عامة يحس بهذا الإحساس فى هذه اللحظة . وستجيب قائلاً : اسمح لى بكلمة . هذا غير صحيح . وسأقول أنا . مالدئ شيء أضيفه . فلقد وصلت إلى أقصى ما يمكن أن يدركه المنطق فى الشعر .

عضو الأكاديمية — إنها ميتافيزيقا غامضة بطريقة بشعة . أو تظن أن بهذا تستطيع أن تمسك مسرحيات راسين ؟

الرومانسى — المحتالون وحدهم هم الذين يدعون تعليم الجبر بلاعناء وخلع الفرس بلا ألم . والقضية التى تثيرها من أصعب القضايا التى يمكن أن تشغل بال الإنسان .

أما عن راسين فأنا مرتاح لأنك ذكرت هذا الرجل العظيم . لقد جعلوا من اسمه سبة لنا . لكن مجده باق ، وسيظل راسين دائماً عبقرية من أعظم العبقريات التى أثارت إعجاب البشر ودهشتهم . أيقبل شأن قيصر الجنرال لأنهم اخترعوا البارود بعد حملاته على أسلافنا الغاليين ؟ كل ما نقوله هو أن قيصر سيهم أول ما يهمهم إذا ما عاد إلى الحياة بأن يجعل للبارود مكاناً فى جيشه . أقول عن كاتينا أولو كوسو مبرج إنها عادة أعظم من قيصر ، لأنها كانا يمتلكان سلاحاً للدفعية ، ويستوليان فى ثلاثة أيام على مواقع كان يمكن أن تستوقف الفرق الرومانية شهراً ؟ لو كان الأمر كذلك ، لكان من الجميل أن نوجه إلى فرنسوا الأول النصيحة أثناء موقعة مارينيان : حذار من استخدام مدفعيتك ، لأنه لم تكن لدى قيصر مدافع . أو تظن أنك أmeer من قيصر ؟

إذا أوتى بعض الناس من أصحاب اللواهب التى لا تقبل الشك أو الجدل ، أمثال سيوشنييه وليرسييه ودبلافنى ، الجرأة على التحرر من القواعد التى اعترفوا

من أيام راسين بأنهم لاعمقولة ، لقدموا لنا أعمالاً أفضل من « Tihère »
و « أجاممنون » و « صلوات مصر في صقلية » *Vèpres sicitliennes* « ألا تنفوق
مسرحية « بنتو Pinto » مائة مرة على مسرحيات كلوفيس « Clovis »
« وأوروفيز Orovèse » و « سيروس Cyrus » ، أو أية مأساة أخرى من مآسى
مسيو ليرسييه التى تتبع القواعد ؟

لم يتصور راسين أنه يمكن كتابة للمأساة من غير مراعاة القواعد . ولو أنه
عاش فى أيامنا هذه ، وتجراً واتباع القواعد الجديدة ، لقدم لنا أعمالاً أفضل من
« افيجينيا » مائة مرة ، ولاستدر بحاراً من الدعم بدلا من أن يثير الإعجاب ،
هذا الإحساس للمائل إلى البرودة .

من هو الشخص المستنير بعض الشيء الذى لا يستمتع بمشاهدة مسرحية
« مارى ستوار » .

لؤلؤها لويران فى التياتو فرنسية أكثر مما يستمتع بمشاهدة « بيازيد »
لؤلؤها راسين ؟ ومع ذلك ، فأبيات لويران ضعيفة إلى حد كبير ، والفرق
الشاسع بين هذا القدر من المتعة وذلك مبعثه أن مسيو لويران تجراً وأصبح
نصف رومانسى .

عضو الأكاديمية — لقد تحدثت طويلا . ربما أحسنت القول ، لكنك
لم تقنعنى قط .

الرومانسى — لقد توقعت ذلك . لكن هاهى ذى الاستراحة توشك
على الانتهاء . ها هو ذا « الستار » يرفع من جديد . لقد أردت أن أطرده الملل
باستثارة غضبك . سلم إذن بأننى نجحت فى ذلك .

Racine et Shakespeare, chap. 1, 1823.

فيكتور هيجو:

قدم فيكتور هيجو Hugo مسرحيته «كرومويل» (Cromwell) (١٨٢٧) في نص أصبح شهيراً، عرض فيه نظريته عن الدراما الحديثة، يمتدح هيجو «الجروتيسك» (اللون المضحك) ومزج الألوان، ويلفظ القواعد، ويسلن عن مبدأ الحرية في الفن؛ ويوصي المسرح الشعري هذا ولقد كان مقدمة «كرومويل» دوى هائل واق.

لنتجراً ونقلها إذن: آن الألوان؛ قد يكون غريباً أن تدخل الحرية، شأنها شأن النور، في كل مكان في هذا العصر، إلا فيما هو أصلاً أكثر الأمور حرية في العالم، أمور التكر. لنعمل للطريقة في النظريات والنظم وفنون الشعر؛ لنزل هذا الطلاء القديم الذي يحجب واجهة الفن. ليست هناك قواعد ولا نماذج، أو بالأحرى، ليست هناك قواعد سوى القوانين العامة للطبيعة التي تخلق فوق الفن كله، والقوانين الخاصة، التي تنتج عن الظروف الخاصة بكل موضوع، فيما يختص بكل عمل. بعض هذه القواعد خالد، داخلي، باق. والبعض الآخر متغير، خارجي، لا ينفع إلا مرة واحدة. والقواعد الأولى هي الهيكل الذي يستند البيت. والثانية هي الصقالات التي تستخدم في بنائه، والتي يعاد تركيبها لكل مبنى. لنقل في النهاية إن هذه القواعد هي غطاء الدراما. وتلك رداؤها. فضلاً عن أن القواعد الأولى لا تدون في فنون الشعر ولا يفتن ريشلي^(١) إلى ذلك. إن العبقريّة التي تعدس من أكثر مما تتكلم، تستخلص لكل عمل القواعد الأولى من نظام الأشياء العام. والقواعد الثانية من مجموع الموضوع الذي نعالجه. ولا تفعل ذلك على طريقة الكيموي الذي يشعل فرنه؛ ويسخن بوتقته. ويحلل، ويذبل. وإنما على طريقة النحلة التي تطير بجناحها المذهبين، وتقف عند كل زهرة. وتستخلص عسلها، من غير أن يفقد كمّ الزهرة شيئاً من بريقه. أو تويجها شيئاً من رحيقه:

(١) عالم في قواعد التجو والصرف ومؤلف بحث في العروض.

يشئى - وتؤكد هذه النقطة - ألا يستمد الشاعر النصح إلا من الطبيعة.
والحقيقة ، والإلهام ، والإلهام حقيقة وطبيعة أيضاً . يقول لوب دى فينجا .

Quando he de escribir una comedia,

Encierro los preceptos con seis llaves.

عندما أكتب المسرحية ، أحبس القواعد بستة مفاتيح .

فى الواقع . لا تكتفى ستة مفاتيح لحبس القواعد . وليحذر الشاعر بصفة خاصة من النقل عن أحد ، أيا كان ، سواء كان شكسبير أو مولير ، شيلر أو كورنى . لو أن الموهبة الحققة استطاعت أن تتنازل عن طبيعتها الذاتية إلى هذا الحد ، وتركت جانباً أصالتها الشخصية لتتحول فى شخصية أخرى ، لفقدت كل شئ بأدائها لدور البديل (٠٠٠) .

المسرح نقطة ضوء .. كل ما يوجد فى العالم والتاريخ والحياة والإنسان وكل شئ يمكن أن ينعكس فيه وإنما تحت لمسة عصا الفن السحرية . فالتن يقاب صفحات القرون والطبيعة ويسأل التاريخ ويدرس نفسه وهو ينقل حقيقة الوقائع خاصة حقيقة الأخلاق والطباع - وهى متروكة للشك والتناقض أقل الواقع بكثير - ويرمم ما يتره المؤرخون ويجعل الانسجام يسود بين ما جردوه ويحدث ما نسوه ويصلحه ويسد ثغراتهم بأخيلة لها لون ذلك الوقت ويجمع ما تركوه مبعثراً ، ويصلح الخيوط التى تحرك بها العناية الإلهية الدى البشرية ويلبس كل ذلك شكلاً شاعرياً وطبيعياً فى آن واحد ويضفى عليه هذه الحياة الحقيقية اللطيفة التى تولد الوم وهذا السحر الواقعى الذى يولع به المتفرح بل والشاعر أولاً لأن الشاعر حسن النية . هكذا يكاد يكون هدف الفن هدفاً إلهياً: البحث إذا كان الفنان مؤرخاً ، والخلق إذا كان شاعراً .

لو أننا أعطينا كما نشاء حق الحديث عما يمكن أن يكون عليه أسلوب الدراما لقاننا إننا نريد بيت شعر حر صريح أمين يجرو على قول كل شئ بلاحياء

والتمعير عن كل شيء بلا تكلف ، وينتقل بمشية طبيعية من اللهاة إلى اللأساء ،
أو من اللون السامى إلى اللون المضحك ، إيجابى وشاعرى ، على التوالى ، فنى
وملهم فى آن واحد ، عميق ومفاجئ ، واسع وحقيقى ، يعرف كيف يكسر
الوقفة فى الوقت للناسب ، وكيف ينقلها ليخفف رتابته ، بيت شعر يصادق
« التمدى »^(١) الذى يطيله أكثر مما يصادق « العكس » الذى يعقده ، غلص
للغافية ، هذه للسكة الأمة ، أرفع مفاتيح شعرنا ، التى تولد الوزن ، لا ينضب
معينه من حيث تنوع الشكل ، ولا يمكن القبض على أسرار أناقته وتركيبه ،
ويتخذ مثل بروتيه ، ألف شكل ، من غير أن يتغير نمطه أو طابعه ، ويهرب
من الاستطراد أو يتلاعب فى الحوار ، ويحتفى دائماً وراء الضخمية ، وينشغل
قبل كل شيء بأن يكون فى موضعه ، وإذا حدث وكان جيلاً ، لما كان كذلك
إلا مصادفة ، بالرغم منه ، ومن غير أن يدري ، بيت شعر غنائى ، أو حماسى ،
أو درامى ، حسب الحاجة ، يستطيع أن يجوب السلم الشاعرى كله ، أن ينتقل
من فوق إلى تحت ، ومن أسفى الأفكار إلى أدناها ، ومن أكثرها هزلاً إلى
أكثرها جدية ، ومن أكثرها ظاهرية إلى أكثرها تجريداً ، من غير أن يخرج
أبداً عن حدود للشهد الكلامى . خلاصة القول ، أريد بيت شعر يمكن أن
يصوغه رجل وهبته إحدى الساحرات روح كورنى ورأس مولير . يحيل إلى
أن مثل هذا البيت سيكون جيلاً مثل النثر ٠٠٠٠

لنؤكد مرة أخرى أن على الشعر فى المسرح أن يتجرد من كل كبرياء وكل
مطلب وكل دلال . فهو لا يعدو أن يكون شكلاً فى هذا المكان ، شكلاً
عليه أن يقبل كل شيء ، وما عليه أن يفرض شيئاً على الدراما ، بل على عكس ذلك
عليه أن يتلقى منها كل شيء لينقله إلى المتفرج القرنى ، أو اللاتينى : نصوص
القوانين ، والفتائم الملكية ، والبارات الشعبية ، والملهة ، والمأساة ، والمضحك ،
والدمع ، والشعر ، والنثر . وويل للشاعر إذا تظاهرت ألياته بعدم الرضا .

(١) تمة بيت من الشعر فى البيت التالى . (الترجمة)

لكن هذا الشكل شكل برونزي لا يمكن أن تنهار من تحته البرام ، ولحيط
 بالفكرة في إطار الوزن ، ويجعل هذا الأخير ينطبع في ذهن الممثل ، وينبهه
 إلى ما يفوته أو يزيده ، ويمنعه من تغيير دوره أو وضع نفسه مكان المؤلف ،
 ويجعل من كل كلمة مقديسة ، ويجعل المستمع يتذكر ما قاله الشاعر ، بعد
 وقت طويل . الفكرة ، إذا ما انغمست في بيت الشعر ، تكتسب جأزة شيئاً
 أكثر لمعاناً ونفاذاً . إنها حديد يتحول إلى صلب .

سواء كتب الشعر أم النثر ، الصحة (Correction) هي التفضيلة الأولى ،
 التفضيلة اللازمة للكاتب المسرحي ، لا أعني الصحة السطحية التي تنحصر في مزايا
 أو عيوب المدرسة الوصفية ، ويجعل من لومون ورستو (١) جناحيه يبحران ،
 وإنما أعني هذه الصحة الداخلية ، العميقة ، القياسية ، التي نشبت بمعتوية لغة ما
 وبحث عن جذورها ، وفشت عن أصولها ، صحة حرة على الدوام لأنها وثيقة
 بنفسها ، وتتفق دائماً مع منطق اللغة . تقود قواعد النحو المقدسة النوع الأول
 من الصحة إلى الحدود ، أما النوع الثاني فيكسج حياح القواعد والنحو ،
 ويستطيع أن يجسر ، ويجازف ، ويخلق ، ويبدع أسلوبه ، وله الحق في ذلك .
 ذلك أني اللغة الفرنسية ، بالرغم مما قاله بعض من لم يفكروا فيما قالوه — ومن
 بينهم كاتب هذه الكلمات بصفة خاصة — ، لم تثبت ، ولن تثبت أبداً . فاللغة
 لا تثبت . والفكر الإنساني في سير دائم ، أو إذا شئنا في حركة دائمة . وكذا
 اللغات . هكذا الحال ، إذا تغير الجسد ، كيف لا يتغير الرداء الذي يكسوه . لا يمكن
 أن تكون الفرنسية في القرن التاسع عشر كالفرنسية في القرن الثامن عشر .
 أو السابع عشر ، أو السادس عشر . ولغة مونتاني ليست لغة رابليه . ولغة
 بسكال ليست لغة مونتاني . ولغة مونتيسكيو ليست لغة بسكال . كل واحدة من
 هذه اللغات الأربع تدعو إلى الإعجاب في حد ذاتها لأنها مبتكرة . لكل عصر

(١) اثنان من علماء قواعد النحو والصرف .

أفكاره الخاصة ، ولا بد من أن يكون له أيضا الكلمات الخاصة بهذه الأفكار
القنات مثل البحر . تتأرجح بلا توقف . نراها في بعض الأوقات تهجر شاطئاً
من غطتان الفكر وتغزو آخر . ويجف ما تهجره أمواجه وينمحي من على
الأرض . هكذا تخيو بعض الأفكار ، وتذهب بعض الكلمات : ولغات البشر
حالمحال كل شيء . يأتي كل قرن إليها بشيء ويأخذ منها شيئاً . ما العمل ؟
إنه لأمر حتمي . لا جدوى إذن من الرغبة في تجميد وجه لغتنا المتحرك في شكل
معين . لا جدوى من أن يصبح أدباؤنا مثل جوزويه طالبين إلى اللغة أن تتوقف
لا اللغة ولا الشمس تتوقف . وإذا توقفت يوماً صارت إلى موات . لذا تعد
الفرنسية التي تكتبها مدرسة معاصرة بعينها لغة ميتة .

(Préface de "Cromwell" 1827) .

ترجم ألفريد — فكتور سكوت دي فيني De Vigny
 (١٧٩٧ — ١٨٦٣) ، مؤلف « العظمة والعبودية العسكرية »
 « Servitude et grandeur militaires » والقائد القديمة
 والحديثة « Poèmes antiques et modernes » ورواية
 « سان — مار Cinq - Mars » ومسرحيات شكسبير الآتية :
 « روميو وجوليت » « Roméo et Juliette » و « عطيل »
 « Le More de Venise » ثم ألف « الماريشالا دانكر »
 « La Maréchale d'Ancre » « ولم يسان إلا من الخوف »
 « Chatterton » « و شاترتون » « Quitte pour la peur »
 من أجل الممثلة ماري دورفال . نحمد مرة أخرى في هذه
 المؤلفات تشاؤم المؤلف ، وحدة بصيرته ، وعظمت اللغة .

عن النظم المسرحية

... المأساة فكرة تتحول فجأة إلى آلة : آلة معقدة مثل المرحومة آلة
 مارلى ذات الذكري الملكية ، تلك التي رأيتهم بعض قطعها الخشبية السوداء
 تنطق على الوحل . ينفقون على تركيب هذه الآلة كثيراً من الوقت ،
 والأفكار ، والكلمات ، والحركات . ، والكروتون الملون . والأقفة المطرزة .
 ويأتى حشد كبير لرؤيتها . وعندما تجيء « السهرة » . يدوس أحدهم على زر .
 وتنحرك الآلة وحدها حوالى أربع ساعات . وتطير الكلمات . وتؤتى الحركات ،
 ويتقدم الكروتون ويتأخر . وترتفع اللوحات وتنخفض . وتنبت الأقفة .

وتصير الأفكار إلى ما يمكن أن تصير إليه وسط كل هذا ، وإذا لم يحتل شيء مصادفة في نهاية الساعات الأربع يدوس نفس الشخص على نفس الزر ، وتوقف الآن ، وينذهب الجميع ، بعد أن يكون كل شيء قد قيل . في اليوم التالي ، ينخفض الحشد إلى النصف بالضبط ، وتبدأ الآلة في التكاثر . فيغرون عجلة صغيرة فيها أو رافعة ، وتظل تدور عددا من المرات يستهلك بعدها الاحتكاك الدواليب التي تنفك قليلا ، وتبدأ في الصرير . وبعد عدد آخر من الأسبات — لأن « كيف » الآلة ظل ينخفض ، وكذا « كم » الحشد — تتوقف الحركة فجأة في عزلة تامة .

هذا هو تقريبا مصير كل الأفكار التي تتحول إلى آلات ذات محركات مسرحية ، تسمى عامة : مأساة ، أو ملهية ، أو دراما ، أو أوبرا الخ إعداد المأساة للتمثيل ليس إلا إعداد سهرة لكنها ، حقا ، طريقة ممتازة لمخاطبة ثلاثة آلاف شخص مجتمعين ، من غير أن يتجنبوا ، بأي حال من الأحوال ، الاستماع إلى ما يقال لهم وعندما تنتهي السهرة ، تكون ثلاثة آلاف من الأفتدة قد امتلأت بأفكاركم : أو ليس هذا اختراعا رائعا ؟

هاكم مضمون ما كان على أن أقوله للأفتدة ، في الرابع والعشرين من أكتوبر ١٨٢٩ : يجب إيجاد حل لمشكلة بسيطة . ها هي ذى :

هل يفتح للمبرح الفرنسي صدره للمأساة الحديثة التي ينتج عن : فكرتها لوحة عريضة للحياة ، بدلا من تلك اللوحة الضيقة المحصورة في « كارتة » قصة ما ، وعن تأليفها ، طباعا لأدوارا ، ومشاهد هادئة خالية من الدراما مزوجة بمشاهد هزلية ومأساوية ، وعن تنفيذها ، أسلوب أليف ، هزل أو مأساوى ، بل وحماسي أحيانا ؟

(. . .) نتقدم المجتمعات . وحركة التقدم اليوم من السرعة بحيث رأى ابن الثلاثين قرنين متعارضين ، عمر كل منهما عشر سنوات ، أحدهما كله

حركة خارجية ، وحرب وغزو ، وقسوة ، وقوة ، ومجد لكنه بلا حياة ، كما لو كان بارداً من الداخل ، ويكاد يكون بلا تقدم في الشعر والفلسفة والفنون ، ولنقل إنه لا يظهر إلا حركة انتقالية منها ، والآخر ثابت ، عديم النشاط من الخارج ، بسيط ومتردد في أفعاله ، عن غير قصد . بلارونق في وقائمه . لكنه مضطرب ، ينهشه من الداخل عمل ذهني رائع ، وتحمس يكون بلا مثيل في التاريخ ، ويحمل في نفسه شيئاً أشبه بالقرن المتهب الذي تنصهر فيه ، وتعد . وتصب ، وتلاحم جميع الأفكار ، في كل أشكالها وشتى قواها وجميع نظامها القرن الأول يشبه الجسد تماماً . أما الثاني فيشبه الروح . وكيف لا يخرج من للشهد للزواج شيء أشبه بجنس جديد من الأفكار ؟ .

(Lettre à Lord sur la soirée du 24 oct. 1829)

ربما كان عبث النظريات الأدبية هو أكثر الأشياء عبثاً . ما زلت أندهش لوجود أناس استطاعوا أن يؤمنوا ، عن حسن نية . يوماً كاملاً ، بدوام القواعد التي كتبوها لا وجود لمعلم أو مدرسة في الشعر . للعالم الوحيد هو ذلك الذي يتنازل ويولد الانفعال الخصب في الإنسان ، ويخرج الأفكار من جباهنا التي تنكسر أحياناً من جراء ذلك .

(Préface de Chatterton)

الفريد دى موسيه

الفريد دى موسيه De Musset (١٨١٠ — ١٨٥٧)
 شاعر فرنسى ، أقسم ألا يد شيثا للسرحد ، بعد أن قوبل
 « الليلة الفينيسية » "La Nuit Vénitienne" بالصغير . كتب
 موسيه « مشهد من المقعد » (١٨٣٧) "Un Spectacle dans
 un Fauteuil" وهو كتاب مؤلف من « السكاس والشفاد »
 "La Coupe et, les lèvres" و « بماذا تحلم الفتيات ؟ »
 "A quoi rêvent les Jeunes filles" ، ثم نشر على التوالى فى
 « لايخودى دوموندى » و « اندريادى سارتو » "Andréa del
 Sarto" « نزوات ماريان » "Les Caprices de Marianne"
 وكتب « فوتازيو » "Fantasio" و « لالمو مع الحب »
 "On ne badine pas avec L'amour" و « لورنزا تشيو »
 "Lorenzaccio" و « باربيرين » "Barberine" و « الشمعدان »
 "Le Chandelier" و « لا ينفى الجـ — زرم بشئ »
 "Il ne faut Jurer de rien" « ونزوة » "Un Caprice"
 و « لابد من أن يكون الباب مفتوحا أو مغلقا »
 "Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée" و « لويزون »
 "Louison" و « بيتين » "Bettine" و « كازموزين »
 "Carmosine" و « لا يمكن أن يفكر المرء فى كل شئ »
 "On ne saurait penser à tout" .

كثير من هذه المؤلفات ، سواء أكانت أمثالا سائرة أم
 مسرحيات ، يد الآن من بين الأعمال الكلاسيكية فى الريريتوار
 العالمى ، ولم يتأرجح أسلوب موسيه أبدا .

فضلا عن أن موسيه خص الفن والأدب بدراسات طويلة :
 « خطابات روبويه وكوتونيه » "Lettres de Dupuis et Cottonet"
 و « عن المأساة » "De la Tragédie" و « كلمة عن الفن
 الحديث » "Un mot sur L'art moderne" .

كنت وحيداً ذات مساء . في « التياتر قرنية » ،
أو كدت أكون وحيداً ، لم يلق المؤلف كثيراً من النجاح
لم يكن سوى مولير ، ونحن نعرف
أن هذا الأخرق الكبير ، الذي كتب «اليسيت» ذات يوم .
كان جاهلاً بهذا الفن الجميل ، فن إمتاع المتفرج ،
وتقديم الجماعة الناضجة في الوقت المناسب .
حداً لله . لقد انتهج مؤلفونا منهجاً آخر . .
نحن نفضل أية مسرحية تتمشى مع «الموضة»
وتدور قصتها ، وقد عقدت ولفت في شراشر ،
كالغز حول الصفارة .

كنت أستمع ، بالرغم من ذلك ، إلى هذا النغم البسيط ،
وأعجب بالطريقة التي ينطق بها العقل الرشيد العبقري .
وأعجب بما أبداه هذا الرجل العزيز النفس ، وإن كان ساذجا ،
من حب للحقيقة القاسية .

ومعرفة عظيمة حقة بثئون هذا العالم ،
ومرح قوى ، به من الحزن والعمق
ما يحتم على من يضحك منه ، أن يبكي له .
وكنث أسائل نفسي : هل يكفي الإعجاب؟
هل يكفي أن يجيء المرء ، ذات مساء مصادفة ،
ويسمع في أعماق نفسه صرخة من الطبيعة ،
ويكفكف دموعاً ، ويرحل هكذا ،

أيا كانت الحال ، دون أن يكثر للأمر ؟ .

كنت أفكر أيضاً (هكذا يذهب الفكر) .

كنت أفكر أيضاً (هكذا يذهب الفكر) .

في أن الصراحة القديمة ، ما دامت قد هجرت إلى هذا الحد ،
مع وقتنا وفكرنا الساخر ،

قد تحمل في النهاية على الاعتقاد بأننا بلا قلب .

وفي أن هذه الوحدة التي أحاطت بموليسير

كانت شقاء محزنا مخجلا ،

وفي أن ما زال هناك ، كما تقول الأغنية ، وقت كاف

للخروج من هذا القرن أو التغلب عليه ؛

بم تقارن هذا المسرح الموحد

والعار للروج الذي انحدر إليه الإلهام ؟

الجبن يقيدنا ، وينهيب الإله قائلين

إن كل شيء قد تم الآن ، تحت هذه الشمس المجوز .

وكان عيوب أمة الإنسان

لا تعود إلى الشباب كل عام ، وكل أسبوع .

لقرننا أخلاقه ، وبالتالي حقيقته ،

ومن يجروا على قول هذا ينصت إليه دائما .

آه لقد أجرؤ على الكلام ، لو ظننت أنني أقول الحق ؛

قد أجرؤ على التقاط سوط الهجاء ،

وألبسه السواد ، هذا الرجل ذو الأشرطة الخضراء ،

الذي كان يغضب فيما مضى لبعض الآيات الرديئة ؛

لو أن هذا الرجل عاد اليوم إلى باريس ، المدينة الكبرى ،

لوجد فيها إثارة لغيظه ، شيئاً أفضل
من امرأة قبيحة وقصيدة سيئة .
يا أستاذنا جيما ؛ إذا كان فبرك قد أغلق ،
فدعنى أبحث فى رمادك الذى دبت فيه الحياة لحظة
عن شرارة واحدة ، وإنى لمقلدك ؛
قل لى بأية لهجة كانت الحقيقة ،
جك الوحيد ، تتحدث على لسانك الجرى .
ولكى أجمل الناس يصغون إلى ،
سأنتسح بالفجاعة والثورة إذا أهوزتنى العبقرية .
« سهرة ضائعة » (Une Soirée Perdue)

عن المأساة

لا تخمس قواعد المأساة إلا من ينوى كتابة المأساة ، ولكن الرغبة فى كتابة
مأساة بلا وحدات تعادل تقريباً الرغبة فى بناء بيت بلا حجارة . يمكن أن
تكون للمسرحية الغالية من الوحدات جميلة جدا ، يمكن أن نجد فيها ألف
سحر ، وأجل أبحاث الشعر فى العالم ، بل يمكن أن نطبع لافتة تدير إلى أن هذه
المسرحية مأساة ، لكن ، حمل الناس على تصديق هذا شيء آخر ، اللهم إلا
إذا قلنا هذا الراهب الذى كان يلقى قليلا من الماء على فروج فى أثناء الصوم ،
ويقول له « أعمدك سمكة » .

إذا كانت القواعد عقبات خلقت دون داع لزيادة الصعوبة ، فإن تمذيب
للؤلف وإجباره على الإتيان بحركات بهلوانية قد يكون فصلا مبهيناً من

السخرى بحيث لا يحتمل ألبنة أن يكون بعض للفكرين أمثال سوفوكليس ،
ويوريبيديس ، وكورنى ، قد ارتضوه . ليست القواعد إلا نتيجة الحسابات
الخاصة بطرق الوصول إلى المهذب الذى يتطلع إليه الفن . وهى أسلحة ،
وصفات ، وأسرار ، وروافع ، بدلا من أن تكون عوائق يستخدم للهندس
للمعماري المجلات ، والبكر ، والمياكل الخشبية . أما الشاعر فيستخدم القواعد .
وكلا روعيت بدقة واستخدمت بقوة ، كانت عظيمة الأثر متينة النتائج ؛
حذار إذن من إضعافها ، إذا كنتم لا تريدون إضعاف أنفسكم .

(. . .) إذا حادت المأساة إلى الظهور فى فرنسا ، فإنى أجزؤ على التقدم
بهذا القول : يجب أن تبدو أكثر تهذيباً ، وصرامة ، وقدماً ، عما كانت أيام
كورنى وراسين . وفى كل التغيرات التى خضعت لها المأساة ، فى كل التطورات
وللفاسد التى انحدرت إليها ، كان هناك ميل إلى الدراما . عندما اقترح مارمونتيل
تغيير الديكور فى كل فصل ، عندما تجرأت الانسيكلوبيديا وقالت إن مسرحية
بيفرلى الإنجليزية فيها من للأساوية مثلاً فى أوديب ، عندما أراد ديدوره أن
يثبت أن مصائب الرجل البسيط يمكن أن تثير الاهتمام مثل مصائب الملوك تماماً ،
بدلاً من ذلك وكأنه تدهور وانحطاط ، فى حين لم يكن سوى مقدمة للرومانسية .
اليوم ، تجنست الدراما بالجنسية الفرنسية ، ونحن نفهم جوته وشكسبير كما نفهم
مدام دى ستال تماماً ؛ صحيح أن للدراسة الجديدة لم تنتج بعد إلا بعض المحاولات ،
وأن غلواءها الثورى ذهب بها بعيداً بعض الشيء ، على حد قول موليير ،
لكننا سننتج فيما بعد أحسن مما ألتجنا ، وينتهى الأمر . لهذا السبب بالذات —
أننا ندين الدراما — نخل إلى أن على المأساة أن تعود إلى طابعها القديم
باعتراف ، أكثر من ذى قبل ، إذا أرادت أن تولد وتحيا مرة أخرى . منذ أيام
فولتير ، تكاد تكون دائماً حجة أو لونا من الموضوعات يتدرب المؤلف
بواسطة على شيء مختلف تماماً ، وغالباً ما كان يتدرب على هدم المأساة ذاتها .
وعندما عمدت الرومانسية إلى الظهور ، دخلت فى المأساة لتنخرها كاللودة فى

الثمرة الناضجة ؛ وهناك من بين الناس من يظن أن الثمرة قد جفت أو تمغنت .
وإذا أرادت مليونين أن تعاود الظهور على مسارحنا فعلينا أن تفصل جراحها .

ألا يكون جيلاً أن نحاول أن نعرف ما إذا كانت للأساة الحقّة تستطيع
أن تنجح أم لا في أيامنا هذه ، وأقصد بالأساة الحقّة ، لا بأساة راسين ،
وإنما بأساة سوفوكليس ، بكل ما فيها من بساطة ومراعاة دقيقة للقواعد .

لم لا نتعالج موضوعات جديدة ، ليست معاصرة أو قريبة جداً منها لكنها
فرنسية وقومية ؟ يُخيل إلى أننا قد نحب أن نرى على مسارحنا بعضاً من أبطال
تاريخنا القدامى ، دويكلان ، أو جان دارك ، وهي تطرد الإنجليز ، كما يُخيل إلى
أن الملابس الحرب التي يرتدونها ما للمعطف والتونيك من جمال .

ألا يكون عملاً جريئاً — لكنه يستحق الثناء — أن نطهر للمرح من
هذه الغلظت اللاعبدية ، وهذه القصائد الفلسفية ، وهذه التأوهات الغرامية ،
وعرض الغلو الذي تزدحم به مسارحنا ، وأن نبعث بهذا السقط لقاء مراكز
موليير ، ومقاعد الكونت دي لوراجيه ؟ .

لم لاتخذ شعاراً لنا هذا البيت الذي كتبه شينيه البيت الذي استخدم كناخض
لفكرة الرومانسية ، والذي يمكن أن يطبق حقاً على نهضة للأساة :

« لنضع الأفكار الجديدة في أبحاث قديمة » ؟

ألا يكون تجديدًا عظيمًا أن نوظف عرائس الشعر اليوناني ، ونجسرو على
تقديمها إلى الفرنسيين في عظمتها الوحشية ، وفظاعتها السامية ؛ يقول أرسطو :
« المصائب التي تلم بالأصدقاء أو من لا يعينني أمرهم ليست مأساوية ، الأم التي
تقتل ابنها ، والابن الذي يذبح أباه ، والأخت التي توشك أن تذبح أخاه ، تلك هي
بعض موضوعات المأساة » ، وهي ليست بالقصائد الغزلية كما نرى .

ألا يكون غريباً أن نرى الدراما الحديثة ، التي غالباً ما تظن أنها مروعة

عندما تكون مضحكة غصب ، في شجار مع عرائس الشعر هذه ، نافرة
لا تلتين ، كما كانت أيام آئيننا الجميلة ، عندما كانت الأواني الفلزية ترتج لسباع
صوتها ؟ .

ألم يحن الوقت بعد لكي نثبت أن المأساة شيء يختلف عن تمثال ياقى
الشعر ، ونبين ، في نهاية الأمر ، أن الشخصية تستطيع أن تفعل شيئاً وهي تتكلم ،
وتعشى بالخذاء العالي .

ألم يحن الوقت بعد لإعادة صرامة الأسلوب إلى الموضوعات الجادة ، والتخلي
عن « الدورة » في الكلام ، تلك الطريقة المفخمة التافهة التي تلف وتدور
حول الفكرة ؟ أو ليس من السمو إذن أن نقول مثلاً ، « يضرب رجل بسيفه »
بدلاً من « يهلك أحد الأنام بحسامه » ؟ احتقر القدماء هذا الخجل ، أما كورنى
فلم يتحدث على هذا النحو .

تلك هى الأسئلة التي قد أجرؤ على توجيهها إلى الكتاب الذين لهم بيننا
حظوة يستحقونها ، إذا حملتهم — كما هو محتمل — موهبة الفئانة الشابة التي
تضع الريبرتوار القديم في المقام الأول اليوم ، على كتابة دور لها^(١) .

De la tragédie Apropos des débuts de Mademoiselle Rachel, 1838

تيوفيل جوتييه :

تيوفيل جوتييه Gautier (١٨١١ — ١٨٧٣) كاتب
فرنسي أسس مدرسة « البارناس » ، وكان رائداً للحزب
الرومانسي، وقائداً لقوى الصعديات الحرة في معركة « هرناني » ،
أكد جوتييه إعائه بالفن للفن في مقدمة « دوده وازيل دي
موبان » (١٨٣٥) Mlle de Maupin ، ثم أخذ يفصل عن
الرومانسيين . نشر جوتييه الناقد مقالات عدة في « الموند
دراماتيكي » و « اتيجارو » و « لا بريس » و « المونيتور » أو « فيرسال »
و « الجازيت دي باري » . . . (ونشر أيضاً تاريخ المسرح
الفرنسي منذ خمسة وعشرين عاماً (١٨٥٨) Histoire
dramatique en France depuis 25 ans »
و « صور وذكريات أدبية » Portraits et souvenirs litté-
raires و « كتابا بعنوان « أساتذة المسرح الفرنسي » من
روتر إلى دوماس الابن » .

« Les Maîtres du Théâtre français, de Rotrou à
Dumas fils, »

* * *

العرض الأول - لهرناني -

٢٥ فبراير ١٨٣٠ أما زال هذا التاريخ ، العرض الأول « لهرناني ، مكتوباً بأحرف من نار في أعماق ماضينا . كانت هذه الأمسية حداً فاصلاً في حياتنا . ففيها تلقينا الهدية التي مازالت تدفعنا بعد طيلة هذه السنين ، والتي ستبلغ بنا نهاية للعطاف . انقضى وقت طويل منذ ذلك الحين ، وما زال افتتاحنا هو هو . نحن لم نقطع عن شيء من حماسة شبابنا ، وكل مرة يرن فيها صوت البوق السحري نقتبه مثل جواد القتال المجوز للتأهب لغوض للمعارك القديمة من جديد .

... كانت الضجة للندرة بالعاصفة تدوى في الصالة ، وكان وقت رفع الستار قد حان: وربما بلغ الأمر (بالمفرجين) حد التشابك بالأيدي قبل العرض ، لاحتدام الجدل في كلا الجانبين . وأخيراً حوت الدقات الثلاث ، وانثنى الستار ببطء ، ورأينا في حجرة نوم من طراز القرن السادس عشر ، يضيئها مصباح «لمبة» صغيرة دوناً جوزيفاً دوارتي — وهي عجوز تلبس السواد ، ويزين الجزء الأسفل من رداها خرز أسود على طريقة إيزابل الكاثوليكية — وهي تنصت إلى الطرق التي يطرقة على الباب السرى العاشق الذي تنتظره سيدتها .

« أليكون الخفي ! » هو بعد ؟ لاشك في أن الصوت آت من الملم .

بدأت للمرة . فهذه الكلمة لللقاة بلامبالاة في البيت الثاني ، هذا «التعدي» (enjambement) الجريء ، بل والوقع ، بدا وكأنه سياف محترف سلتا باديل أو سكورو تكونكولو ، ذاهب ليضرب المذهب الكلاسيكي على أنفه ويدهوه إلى المبارزة .

(...) قد يكون من الصعب أن نصف الآن — بعد أن اعتادت الأذهان النظر إلى الأشياء الجديدة التي بدت آنذاك وكأنها هجيرة صرفة ، على أنها —

مقطوعات كلاسيكية ، إذا جاز هذا التعبير — الأثر الذي خلقته في المستمعين
هذه الأبيات الفريدة ، القوية ، ذات المشية الكوريلية والشكسيرية في آن
واحد ، وأبيات تعرض الفكرة أو الواقعة عرضاً غريباً (٠٠٠) . كيف تتصور
أن بيتاً مثل هذا :

« هل حانت الثانية عشرة مساء ؟ متحين بعد قليل » .

آثار العواصف وأن القتال استمر ثلاثة أيام حول نصف البيت هذا !

(« Ecrivains et artistes romantiques » , Article paru dans le Bien
Public, 1872).

جیلیر دی یکسیریکور:

ر. ش جیلیر دی یکسیریکور (De Pixerecourt) (۱۷۳۳) —
 (۱۸۴۴) کاتب مسرحی فرنی دافع عن المیلودراما ولقب
 بـ «کورنی الیولفار» ، نذكر من بین سرحیاتہ «فیکتور
 أو ابن الغابة» Victor ou l'enfant de la forêt «قمر
 الإنسان» La chateau des Appenins و «بزار أو غزو بزو»
 و «کلب مونتارجی» Pizarre ou la conquête du-Pérou
 «Le Chien de Mentargis» و «لاتود أو الحسة وثلاثین عاما
 فی السجن» Latude ou trente-cinq ans de captivité الخ...
 کان هذا المؤلف يقول «إني أكتب من أجل الذين يجهلون
 القراءة» ویولی الإخراج والأداء عناية خاصة.

مسرح جدید

منذ قرن ونصف قرن، قدم مولیر ورنیار و دیتوش الروائع للعلماء، وقدم
 کورنی وراسین وکریبون وفولتیر الروائع للعامة. ومنذ ذلك الحين، لم يعمل
 المؤلفون إلا على الالتقاط، باستثناء بعض الحالات النادرة. كان كل شيء قد
 قيل وتم.

كان لابد إذن من خلق مسرح جدید.

ألقيت بنفسی فی مهنة للمرح الفائسكة بأفكار دينية صادرة عن العناية
 الإلهية ومشاعر أخلاقية.

درست أعمال مرسية وسودين ، وأدركت أن النجاح في المسرح يتطلب أولاً وقبل كل شيء اختيار موضوع مسرحي أخلاقي . لا بد ، بعد ذلك ، من حوار طبيعي وأسلوب بسيط حق ومشاعر رقيقة . لا بد من الأمانة والتعاطف ومزج المرح بالاهتمام مزجاً حسناً . لا بد من الإحساس ومكافأة الفضيلة مكافأة عادلة وعقاب الجريمة . خلاصة القول ، لا بد من كل ما ينقص مؤلفينا المحدثين المتكبرين ، وإن كانوا يفتقرون إلى القلب والروح والشعور . قلت يفتقرون بالمعنى الذى أفهم به المسرح فقط : أى إن الجمل كل شيء بالنسبة لهم . كل الشخصيات الحديثة صبت في ذات القالب ؛ لا بساطة فيها أبداً ولا مرح : الوزير والفلاح والجندي والمخيط شخص واحد ، يخيّل إلى (وأنا أستمع إليهم) أننى أسمع دائماً ، وبلا انقطاع ، أستاذاً في البيان أسلوبه صحيح ، وغالباً ما يكون فياضاً مزدهراً ، لكن لفته واحدة في كل مكان . ماهذا بمسرح ، لأن المسرح في نظرى ليس إلا تصويراً صحيحاً وحقيقياً للطبيعة .

... لا يمكن أن يكون المؤلف المسرحى مطيعاً قدر الكفاية في أثناء البروفات ، لكن يهذب أسلوبه (بالمعنى المسرحى للكلمة) ، ويحارب الكلمات ، لأننى لاحظت باستمرار ، خلال أربعين عاماً ، أن الجمهور يتعلق بالكلمات أكثر مما يتعلق بالأشياء . وكثيراً ما رأيت مؤلفات أكثر من عديمة القيمة تنجح في اليوم الأول ؛ بلا مراء ، وتموت بعد ذلك جوعاً في العرض الرائع ، في حين رأيت مؤلفات أخرى مخاطرة تقابل بالصغير في العرض الأول ، وتستميل الجميع شهوراً متتالية بعد إدخال التصحيحات المناسبة عليها .

(خواطر أخيرة عن الميودراما) (Dernières réflexions sur le mélodrame)

« الأبله » ضرورى في الميودراما ، شأنه شأن الطاغية تماماً . ولقد اعترف علماء البيان بأن محاكاة الطبيعة محاكاة أكثر أو أقل كمالاً ، تجعل العمل الفني أكثر أو أقل كمالاً . وهناك حقيقة أخرى نعترف بها بشجاعة ، بحيث يمكن

اعتبارها بهديهية : وهى أن الطبيعة أغنى بالبه منها بالأبطال . تقرر إذن ، فى الواقع ، ونؤكد ، أنه لا بد من البله والأبطال فى الميودراما ، مرآة العالم . وتتقدم مجداً آخر معترف به أيضاً : وهو أن أجل الأشياء ينشأ عن التنافس . إذن ، كلما كان الأبله أبله كان البطل بطلاً . وهذا هو ما يبدو أن أوائل كتاب الميودراما لم يحسوا به بقدر كاف .

الجهل والبلاهة والتكبر ، هذه هى صفات الأبله . والمزاح والنكتة المبنية على الجنس والهدعة والشتائم والأقوال الساذجة عناصر حديثة . عندما يكون وحيداً ، يجب أن يكون شرها جباناً . وعندما لا يكون وحيداً ، لا بياً كل ، بل يتفلسف ، وبالتالى يثرثر . سيظهر كل النكات التى يمكن أن تتضمنها أحاديث الطاغية ، ويعلق تعليقاتاً لاذعاً على كل جملة عاطفية ، ويجب بقول أبله على كل الأسئلة . ولكى يضئ شيئاً من القوة على إلقاءه . سيدخل عليه بعض الشتائم الخفيفة . مثل « ألف قنبلة » إذا كان عسكرياً ، أو « Sapejeu » إذا كان مدنياً . كما يجب أن تنفى كلمة « goddem لعنة الله » — من المسرح الفرنسى . لنضع له شأن لعنة جيرونا فيما وراء البحار . علينا ألا نقول .

(Id.)

ألكسندر دumas الأثب :

سبق نجاح الدراما التي كتبها ألكسندر دumas الأب
Dumas Père (١٨٠٢ — ١٨٧٠) « هنري الثالث وبلاطه »
Henri III et sa cour (١٨٢٩) نجاح « هنري الثاني » جليل بعدها
ظل المؤلف يستمد موضوعاته المسرحية من التاريخ : « أنتوني »
Antony و « شارل السابع » Charles VII « ثم » « برج نيل »
La Tour de Nesle و « دون جـوان دي مارانا »
Don Juan de Marana « كين » Kean ، ثم أعد دumas
رواياته ذاتها للمسرح وبني مسرحه الخاص ، المسرح التاريخي ،
حيث مثلت مسرحياته « الملكة مارجو » La Reine Margot
و « مونت كريستو » Mont-Cristo و « شباب الفرسان »
La Jeunesse des Mousquetaires « الخ ... وكتب في أجبيكا
مذكراته الثيرة .



... يخلف لنا التاريخ بعض الوقائع ؛ إنها ملك لنا بحق لليراث ، ملك
للشاعر ، ولا جدال فيها : فالشاعر يبحث رجال للماضي من مرقدهم ، ويلبسهم
ثيابهم ، ويحرك فيهم عواطفهم التي يزيدوها أو ينقصها حسب الدرجة التي يريد
أن يبلغ بها « الدرامية » (Le dramatique) لكن ، لنحاول نحن وسط
مجتمعنا الحديث وتحت القراك المصطنع التصوير الذي نرتديه أن نرى قلب
الإنسان . لن نتعرف عليه ، فالشبه بين البطل والصالحة سيكون كبيراً ، والجنانة
وثيقة جداً ، والمتفرج الذي سيتتبع عند الممثل تطور العاطفة سيرغب في
وقفها حيث وقعت به هي . وإذا تعدت قدرته هو على الإحساس والتعبير ،

لأن يفهمها ، وسيقول : « هذا غير صحيح لأننى لا أحس به عندما تخوننى المرأة التى أحبها . لاشك أننى أتألم، نعم ، بعض الوقت ، لكننى لا أظعن بها بجنون أو أموت . والدليل أننى هنا » ثم يأتى الاعتراض على المبالغة والميلودراما ، اعتراض يطغى على تصفيق هذه الحفنة القليلة — الأحسن أو أسوأ تنظيماً من الآخرين التى تحس أن العواطف واحدة فى القرن الخامس عشر والتاسع عشر ، وتشعر أن القلب ينبض بنفس الدم الحار سواء كان تحت فراك من القماش أم تحت صدرية من الصلب .

(Antony, IV, 6, 1834) .

ويلسون:

هوراس — هيمان ويلسون Wilson (١٧٨٩ — ١٨٦٠)
مستشرق إنجليزي نشر « قاموسا » في اللغة السنسكريتية
(Sanskrit) وترجم بعض المسرحيات الهندية .

...

المسرح في الهند

يجد للؤلؤف للمسرحى تحت تصرفه عدداً معيناً من العناصر والانفعالات
والوسائل . يقسم الناقد هذا العدد بطريقة علمية جداً إلى فئتين : « الباطس »
Bhavas « والرازاس » Rasas الباطس هى بعض من أحوال الروح والجسد
تؤدى إلى بعض التغييرات فى تكوين الشخصية وفكرها . إنها بمعنى الكلمة
تغييرات ذهنية وجسدية تنقل إلى المتفرجين الانفعال الذى تخضع له الشخصية .
وعندما يكون هذا التغيير أمراً معتاداً مستمراً ، نجده يغير الإنسان تغييراً
كاملاً شاملاً ، ويصبح جزءاً من حياته ، وميلاً وجباً وضرورة ويتحول إلى
« رازاس » (. .)

يمكن أن يكون « الباطس » دائماً كما يمكن أن يكون انتقالياً . ويحتوى
« الساتياج » Satyajit أو الانفعال الدائم المستمر على تسعة أنواع . ويحتوى
الفيابارى Vaybhari على ثلاثة وثلاثين نوعاً . هذه الانفعالات الوقعية أو
ملابس الإله الدرامية ، وهذه الفروق فى مجموعة الألوان التى يستخدمها
الشاعر هى : النشوة والتأثأة والانفعال والخامسة والتعب والمرض والتملك
الشرطاني والإفراط فى اللذة والجوع والعطش والهوى وتركيز الفكر والرغبة
فى النوم والتردد فى الفعل ، وأخيراً ، الموت .

(..) بعد أن رتبوا انفعالات الدراما أخضع الهنود أبطالهم وبطلاتهم لنفس الإعداد العضوى إذا جاز هذا التعبير . (..) هناك ثمان وأربعون طريقة لوجود البطل ، وإذا نظرنا بعين الاعتبار إلى الثمانية والأربعين قمما تلك ، من مختلف النواحي التى يضمها عليها الخلود أو الحياة المحدودة أو الأصل السابوى ، وجدنا مائة وأربعة وأربعين قمما منها (..) هاكم تحليل البطل كما يفهمه شاعر السنسكريتية : لا بد لها من عشرين « انسكراس » amunkars (سحر النساء وإغراؤهن) (١) الجمال ، (٢) الشباب ، (٣) التأتق، المزاج المعقول ، (٥) الإخلاص . لا بد من أن تعبر ، المرة تلو الأخرى ، عن الحركة الأولى للنفس التى تستيقظ وتبحث عن الحب ، وازدياد الافعال ، والقويان ، والشجوب ، والاحمرار المفاجيء ، ووثبة القلب الذى يستسلم لسيده والمرح المزوج بالسخرية الذى يقلد حركات العاشق ومساعيه واحتجاجاته ، والتعبير عن الرغبة الذى تقصح عنه النظرة ورجفة الصوت ، وارتباك الحركات ، ونسيان العالم ، والسهو ، والحلم الذى يسببه الهوى ، وإهمال الذات ، وعدم تماسك الافعال ، ونسيان كل شىء خاصة الزينة ، والشك ، والاضطراب ، والغضب المزوج بالحنان والفيظ المزوج بالفرح ، والتعبير الصامت عن الحب المتبادل ، والتظاهر برفض غزل المحبوب ، والتواضع والتجمل اللذين يخفيان أعنف الرغبات فى أعماق النفس ، وأخيراً تفتح الروح والحواس ، والاحظة السعيدة التى يزدان فيها المرء بالسعادة التى يهبها والسعادة التى يتلقاها . . .

يتكلم البطل لغة البراهمة وتستخدم البطل البراكريت الخالص وعلاقته بالسفسكريتية هى نفس العلاقة التى توجد بين اللغة الإيطالية واللغة اللاتينية . أما خادماها وصديقاتها فيتحدثن بلغة أكثر عامية أصلها البراكريت، ويتحدثن الباعة والشخصيات الدنيا بنوع من اللغة الإقليمية .

(l'art dramatique chez hindous in Blackwici's Magazine, 1827)

آدم ميكيفتش :

عرض آدم ميكيفتش Mikiewicz (١٧٩٨-١٨٥٥) الشاعر
البولندي مؤلف مسرحية « الأسلاف » نظرياته المسرحية في
كتاب بعنوان « دروس في الأدب » Cours de litterature
نشره بالفرنسية في باريس . درس آدم ميكيفتش في « الكوليج
دي فرانس » يتعلق الدرس السادس عشر من الكتاب المذكور
عن الأدب العقلي (١٨٤٣) بالمرح . وفيه يميز المؤلف
بميزاً واضحاً جداً بين وجهي الدراما : التمثيل والخلق .

...

عن الدراما الصقلية

في بداية كل عصر ، تختار الكلمة المهمة العبقرية لتحرك هذا العصر .
لكن الأغلبية تظل جامدة فترة طويلة عندئذ ، يستخدم الفن كل الوسائل
المتصورة : يلجأ إلى المعار والموسيقى ، بل والرقص ، ليحيي هذه الأغلبية .
لكن الفن ينتهي إلى الزوال ، إذا ما انحدر إلى مستوى المهزلة أو التهريج .
يجب أن تجمع الدراما ، بأرفع وأوسع ما في هذه الكلمة من معانٍ ، كل عناصر
الشعر القومي الحق ، كما تعبر المنشأة السياسية في أمة ما عن شتى الاتجاهات
السياسية فيها .

(. .) من هنا جاءت الصعوبة الكبرى في سبيل خلق الدراما الصقلية ،
الدراما التي يمكن أن تجمع عناصر الشعر القومي كافة ، ذلك أنه ما من مكان
ظهرت فيه هذه العناصر بمثل هذه الكثرة وهذا التنوع . يجب أن تكون
مثل هذه الدراما غنائية ، ويجب أن تذكرنا بنغمات الأغاني الشعبية الرائعة ؛

يجب في الوقت نفسه ، أن نسمعنا النصص التي نرى نماذجها الكاملة في شعر صقالبة الدانوب وشعر الصرب وسكان جبل شرفوجورا ، وتنقلنا إلى عالم ما وراء الطبيعة .

نذكر الآن الطريقة الشعرية التي تتخيل بها الشعوب المختلفة عالم ما وراء الطبيعة ، والطرق المختلفة التي تتقرب بها منه وتتصل به . قانا إن جنس الصلت وهب القدزة على « ازدواج الرؤيا » تسود هذه الظاهرة القصائد الصلتية القديمة ، وتلهم أحيانا الإبداع الشعبي في أحدث العصور . وقلنا إن الجنس الجرمانى — وهو جنس له عديد من الصلات بالجنس الصلتى — وهب قدرة خاصة على الاتصال بالأرواح . ونعرف حكايات الأرواح التي جاءت في الأساطير الدينية وقصص الظواهر المغنطيسية هذا وآمن الشعب الصقلى خاصة بوجود ما يسمى بمصاصى الدماء ، بل فسر فلسفيا نظرية الإيمان بهم (٥٠)

لكن هذا الإيمان بالمعنى الفلسفى للكلمة ، ليس إلا إيمانا بفردية العقل البشرى وفردية الأرواح عامة . ولا نجد عند أى شعب إيمانا أقوى من هذا . لذا ، لن تتمكن أية نظرية تقول بألوهية الكون من مد جذورها فيه ، لأن الغريزة القومية تلفظها .

(. .) إذن ، لخلق الدراما التي يمكن أن تعترف طبقات الجنس الصقلى كافة ، والشعب الصقلى بأنها قومية ، يجب ، كما قلت ، أن نبرز الأوتار المختلفة كلها ، وتجوب النظم الشعرى كله ، ابتداء من الأغنية حتى الملحمة .

(٥٠) لكن خلق الدراما لا يكفى ، إذ يتعلق الأمر بتنفيذها . يجب ألا نأمل في تنفيذ الدراما الصقلية في المستقبل القريب ، لأنه ما من مسرح قد يكفى حتى تمثيل « الكوميديا غير الإلهية »^(١) . ومع ذلك ، يمكن تمثيلها

(١) دراما بولندية [كراسلنكى] .

جزئياً إذا تخليتنا عن العادات الخالية للدراما . ولا بد من أن ندخل فيها الشاعر نفسه . يجب أن يلقى الشاعر السرد وهو يؤلف جزءاً أساسياً من هذه الدراما على الجمهور . على أن تصحبه بعض الصور البانورامية . أخيراً ، يمكن أخذ الجنة والنار من تصوير الأوبرا الخالي لها . الممار المسرحي الخالي عامة متأخر كثيراً عن الحركة المسرحية . ففي فرنسا ، السيرك الأولمبي هو المكان الوحيد الذي يمكن أن تقدم فيه عروض المسرحيات الجادة . يمكن أن نمثل على خشبته بعض مشاهد من حياة بطولية مضطربة وإظهار الجماعات التي تؤثر في الحياة الاجتماعية الآن .

يحتمل أن ينتظر الجنس الصقلي طويلاً قبل أن ينفذ الدراما الخاصة به . سينتظر أولاً اكتمال الثغور التي تستخدمها الدراما ، مثل المعمار والرسم والحب بالأضواء الخ . . . التي تبدو الآن على أنها وسائل بانورامية . ويجب أن تستخدم هذه الدراما ، فيما بعد ، كل الوسائل لتحجيز الأزمنة القديمة . وبينما نحن في الانتظار ، يجب أن ينسى الشعراء الصقالبة الذين يبدعون الدراما المسرح وخشبته كلية .

(٠٠) عندما لا يقوى إحساس الشاعر بحيث يستحوذ على انتباه كل من يستمع إليه وينقله إلى آفاق خيالية ، عندما لا تقوى كلمته بحيث تصور البنيان وتعمل على تغيير الديكور في كل لحظة ، عندما يحتاج إلى الاستنجاد بالديكور ومهندسه ، إنما يقدم دليلاً إما على عجزه وإما على بلوغ ذوق جمهوره أقصى درجات التدهور . نحن نعرف أن أكثر المشاهد خيالا عند شكسبير كانت تمثل في أبنية مهدمة لم يكن فيها لا ديكور ولا آلات (٠٠)

لكن للشاعر الانجليزي سحرا يجعل من يقرأ أعماله مجرد قراءة يرى الأضواء والظلال والأرواح والأبطال والقصور المنبتقة من الأرض ، حتى إن القارئ يجد نفسه ، في النهاية ، على المسرح ، بين الممثلين .

" Cours de littérature au Collège de France xvle leçon, 4 avril 1843 "

دوماس الابن: (١)

مهنة المؤلف المسرحي

قد يصبح المـرء رساما أو مثالا أو موسيقارا بكثرة الدرس ، لكنه لا يصبح مؤلفا مسرحيا . إما أن يكون كذلك فوراً أولاً يكون أبداً ، كأن يكون أشقر أو أتمر عن غير قصد . انها نزوة من نزوات الطبيعة ، تلك التي جعلت لكم عينا بطريقة معينة حتى تتمكنوا من الرؤيا بطريقة معينة ، ليست على الأقل الطريقة الحقّة ، ومع ذلك ، يجب أن تبدو مؤقنا وكأنها الطريقة الوحيدة لأولئك الذين يريدونهم أن يروا مارأيتموه . يكشف الرجل الذي قدر له أن يكتب للمسرح عن هذه الملكة النادرة جدا ، منذ محاولته الأولى في مسرحية تهريجية يكتبها للمدرسة أو لغزليقيه في أحد الصالونات . إنها علم الضوء والمنظور الذي يمكن الفنان من رسم الشخصية أو الطابع أو الهوى أو فعل من أفعال النفس ، بحجرة قلم واحدة .

... لا بد من أن يكتب العمل المسرحي دائماً وكأنه لم يجعل إلا للقراءة . فالتمثيل ليس إلا قراءة بواسطة عدة أشخاص من أجل الذين لا يريدون أولاً يعرفون القراءة . يؤكد نجاحه أولئك الذين يذهبون إلى المسرح . ويؤكد وجوده أولئك الذين لا يذهبون إليه . يجعل المتفرج منه شيئاً مدويا ، ويجعل القارئ منه شيئاً باقيا .

... المؤلف المسرحي الذي قد يعرف الإنسان مثل بلزاك ، والمسرح مثل سكريب قد يكون أعظم مؤلف مسرحي عرفته البسيطة .

(Préface a " Un père prodigue ") .

(١) انظر النينة في الفصل الأول

هنريك إبسن :

هنريك إبسن (1828 — 1906) كاتب مسرحيات نرويجي ، أدار مسرح برجن ، ثم مسرح كريستينا ، وقام برحلات في ألمانيا والدانمرك ، وقضى أطول فترة من حياته خارج النرويج . كتب إبسن ما يربو على ثلاثين مسرحية جعلته يحد مكانا بين أحسن كتاب الدراما في القرن التاسع عشر . أفضل هذه المسرحيات فلسفية اجتماعية وهي واقعية أكثر منها غنائية : « بيت اللمية » " Maison de Poupée " « والأشباح » " Les Revenants " « وعدو الشعب » " un'Ennemi du peuple " « والبطة المتوحشة » " Le Canard Sauvage " « وهيدا جابلر » " Hedda Gabler " و « سولنس البناء » " Solness le Constructeur " . . . هذا ولقت النظر إلى إبسن كل من لونييه ووجورج بيثوف في فرنسا ، وج . ب . شوفي إنجلترا .

بمناسبة مسرحية (الكاتوجون^(١) والسيف) لمؤلفها كارل جوتسكوف

هناك فروق أساسية بين الدراما الفرنسية الحديثة والدراما الألمانية الحديثة .

يجب أن ترتبط الدراما الفرنسية (نحن نأخذ كلمة دراما هنا طبعيا بمعناها الحقيقي عامة أي مسرحية) بالحياة بواسطة بعض الممثلين . ولا يمكن أن توجد إلا على هذا النحو فقط . الدراما كما تخرج من بين أيدي الكاتب الفرنسي

(١) شعر متني ومربوط بحريط على طريقة القرن الثامن عشر « الترجمة » .

دراما لم تكتمل بعد ، ولا تتفق مع فكرتها إلا عندما ترتبط بالواقع عن طريق التمثيل المسرحي . في نظر الفرنسي ، لا توصف الدراما الحديثة بأنها أدب للقراءة ، مثلما لا يقبل فلاحو جبالنا الحديث الشعري إلا إذا بدا في شكل غناء بالتناوب . على عكس ذلك ، يكتب المؤلف الألماني مسرحيته من غير أن يتخيل تصويرها المسرحي بصفة خاصة . إذا أمكن تمثيلها على المسرح الذي نشرت فيه كان بها . وإذا لم يقس ذلك ، يمكن أن تقرأ . ويرى المؤلف الألماني أنه بهذا يرضى متطلبات الدراما ، كما لو كانت قد مثلت تماما . ذلك أن وصف الدراما في ألمانيا بأنها أدب للقراءة يعادل وصفها بأنها أدب مسرحي .

من ثم ، كان من الطبيعي جدا أن يظن الألماني الذي يكتب للمسرح أن عليه أن يدخل في حسابه اعتبارات تختلف تماما عن تلك التي يدخلها في حسابه عندما يؤلف عملا مسرحيا لا يرى إلى هذا الهدف الخاص . هذا الصراع بين فكرته العامة عن الدراما والمتطلبات التي عليه أن يذعن لها ، في هذه الحالة الخاصة ، يظهر في إنتاجه ، ويلقى بالاضطراب في الوحدة التي يصبح العمل التي بدونها شيئا مستحيلا . وحتى يحسك بالواقع حسبا يظن ، يصف الكاتب الألماني الشخصيات بالطول والعرض . وهذا بالذات هو ما يحول دون وصوله إلى غايته ، لأنه يتخطى حدود الدراما . وإذا وضعت المسرحية الفرنسية إلى جانب الألمانية ، بدت في النهاية وكأنها لوحة حية إلى جانب إحدى الصور . في اللوحة الحية ، تبدو الأشكال ببروزها الطبيعي وألوانها الطبيعية ؛ أما في الصورة ، فتبدو لنا الأشكال على أنها كذلك تحسب . وهذا بالذات هو ما ينبغي أن يكون ، لأن الحقيقة البسيطة المجردة لا تنتمي إلى مجال الفن ، بل على عكس ذلك ، إلى ميدان الوهم .

(Lettres de Kristina Trad. La chesnais, 1859- 1, Ed, Plon 1930) .



نمعت طالبا يسأل آخر بعد عرض مسرحية « ولیم تل » :

— كيف سارت الأمور

— على ما يرام ، فالموسيقى رائعة .

— والنص ؟

— أوه . لا يساوى شيئا يذكر . لكن النص فى الأوبرا ثانوى جدا .

تلك هى فكرة شائعة جدا . وأغلب الناس يذكرون ، أنهم عبروا عنها
أو سمعوها . وعشاق الموسيقى بالذات هم الذى يقولون ذلك ، ويرون ، بصفة
خاصة ، أن الأوبرا تتكون من عنصرين مختلفين : الموسيقى والنص ، وأن
أحب هذين العنصرين يستطيع أن يؤتى آثاره ، حتى لو كان الآخر متوسطا .
بل إن بعض الفنانين الحقيقيين يؤيدون هذا رأى . لذا ، لا يندر أن نستمع
إلى أوبرا كاملة فى قاعة للعزف الموسيقى . لا يمكن أن يتناقض شىء مع الصواب
أكثر من هذه التكررة الخاطئة عن معنى موسيقى الأوبرا . وسأسمع لنفسى
بالوقوف عند هذه النقطة .

الأوبرا شكل مسرحى يعطى صورة مثالية للواقع بوسيلة تستخدم
الشكل والموسيقى . تتكون هذه الوسيلة أساسا ، إذن ، من عنصرين
لا يكفى أحدهما لإحداث الأثر المطلوب . كل شكل يكشف عن الفن له حدوده
التي لا يمكن أن يمتد إلى خارجها . وللموسيقى ، أساسا ، طابع حماسى . لكن
الأوبرا توحد بين هذين العنصرين . ولا يمكن ، بالتالى ، أن تتكشف لعين
بوسيلة تخلو من أحدهما

يمكن كمال موسيقى الأوبرا ، إذن ، بالذات ، فى عجزها عن التعبير عن فكرة
الملحن الشاعرية . كما أن كمال النص يمكن فى نفسه ، مادام لم يكتمل فى وحدة
الموسيقى والشكل . لا بد إذن من وجود انسجام تام بين النص الموسيقى .

فالموسيقى روح الأوبرا . والنص هو الشكل المحسوس الذي يحتويها . ولأننا نجد أنفسنا في الأوبرا على أرض كل ما هو سام ، نطالب في هذا المقام بالتوافق التام بين الشكل والمضمون . ولأن الموسيقى في الأوبرا تتميز كمضمون (لا كشكل في الوقت نفسه) ، ندرك أن عليها أن تتخلى عن جوهرها الذاتي إذا ما أرادت أن تصل إلى الموضوعية ، لأنه ، في الحقيقة ، المضمون بلا شكل شيء مجرد خال . ينتهي وجود موسيقى الأوبرا بصفتها هذه إذن عندما تنتقل إلى خارج خشبة المسرح ، ما دامت تتغير حينذاك وتؤلف وحدها شيئاً دائماً بذاته .

عندما يصرح عشاق الموسيقى إذن بأنهم يفضلون إغلاق عيونهم في أثناء العرض ، حتى لا يزعمهم شيء في أثناء تمتعهم بالموسيقى ، فإما أن ذلك تكلف منهم ، وإما أنه عدم فهم تام لمعنى موسيقى الأوبرا . هذا شيء ممكن في قاعة للمزف الموسيقى ، لأنه لا أهمية لحركة (الغنين) ، ولأن الموسيقى هي كل شيء فيها . لكن الأمر يختلف في الأوبرا ، حيث لا يمكن النظر بعين الاعتبار إلى الموسيقى كمضمون إلا من خلال الشكل .

لذا ، يفهم الناس أن الرأي القائل بأن الحركة في الأوبرا ذات أهمية ثانوية ينم عن فكرة خاطئة تماماً عن المعنى الحقيقي للأوبرا . فكل مغن لا قدرة له على التمثيل لا يصلح للتمثيل في الأوبرا ، لأنه لا يستطيع أن يفهم شعر الموسيقى أو يعبر عن فكرتها إلا من خلال التمثيل المسرحي .

(Lettres de Kristina , trad. La Chesnais . Ed. Plon) .

فردريتش ويلهلم نيتشه :

فردريتش ويلهلم نيتشه Nietzsche (١٨٤٤ — ١٩٠٠)
فيلسوف ألماني واطب على قراءة شوبنهاور ، وصادق فاجنر ،
وخص أوقات فراغه — لقد كان أستاذاً في قه اللغة الألمانية ،
— بدراسة أصول المأساة اليونانية ، ونشر عام ١٨٧١ مؤلفاً
أصبح كلاسيكياً عنوانه « ميلاد المأساة أو الثقافة اليونانية
والنشاؤم » La Naissance de la Tragédie on Hellenisme et
pessimisme

الدراما الإغريقية الموسيقية

لا يحتوي مسرحنا المعاصر على مجرد ذكريات أو أصدقاء لقن المسرحي
اليوناني، إن جذور أشكاله الأساسية ، سواء أكانت هذه الأشكال تلقائية
أم مكتسبة ، تمتد في الأرض اليونانية؛ الأسماء وحدها تغيرت واستبدلت ، كانت
موسيقى العصور الوسطى تمتلك حقاً السلام للموسيقية الإغريقية ونحت أسماء إغريقية؛
لكن مقام الألحان (العام) (Loerien) عند الإغريق دعى بالمقام الدوري (dorique)
في الموسيقى الكنسية . يسود مجال المصطلحات المسرحية خلط مماثل :
ما كان يدعوه سكان أثينا « بالمأساة » يقابل فكرتنا عن الأوبرا . تلك ، على
الأقل ، هي الفكرة التي عبر عنها فولتير في خطاب له إلى الكاردينال كيريني .
من ناحية أخرى ، يكاد الإغريق القديم لا يتعرف في المأساة عندنا على شيء
يتفق والمأساة عنده . لكن ، بوسعنا أن ندرك أن بناء المأساة الشكسبيرية ؛
وطابعها الأساسي ، مأخوذان من الملهة اليونانية الجديدة .

ولدت من هذه الملهة فعلاً ، على مسافات زمنية هائلة ، السير ، (moralités)
والأسرار (mystères) الرومانية الجرمانية . وفي نهاية الأمر ، تفهد المأساة الشكسبيرية
على قرايتها المسرح الملهة الجديدة . وبينما يعد ذلك تطوراً طبيعياً استمر عبر

القرون ، تعد المؤسسة الحقيقية عند الأقدمين — مؤلفات سوفوكليس
واسخيلوس — طعاماً اختيارياً لجذع شجرة الفن الحديث . إن ماندعوه اليوم
بالأوبرا — وهى كاريكاتير للدراما الموسيقية القديمة — ما هو إلا طريقة
تقليد الأقدمين . لقد سلك هذا الكاريكاتير المجرد من القوة اللاشعورية
للغرائز الطبيعية ، والناتج عن نظرية مجردة سلوكا Homunculus مصطنع
الأصل ، وبدا وكأنه روح الشر فى تطورنا الموسيقى . كانت لدى أشرف
فلورنسا للثقفين والعلماء الذين اخترعت الأوبرا من أجلهم فى بداية القرن
السابع عشر ، نية واضحة جداً فى بثت موسيقى قادرة على إحداث ذات
التأثيرات التى كانت لها فى الماضى ، وذلك على حد قول عديد من الشهادات التى
أسهمت فى هذا الشأن . أمر غريب ! كان البحث عن التأثير هو أول ما فكرت
فيه الأوبرا . يكفى مثل هذه التجارب لقطع أو يتر جذور فن غير واع ناتج
عن الحياة القومية . فى فرنسا مثلاً ، عزلت المؤسسة الكلاسيكية المزعومة ،
وهى لون قديم الأصل كان يقصد الاشتغال على خلاصة « المأساوى » بدون أى
خلط ، الدراما الشعبية . وفى ألمانيا أيضاً ، قضى على جذر الدراما الطبيعى —
تهرنج الكرنفال — منذ التطوير الذى أدخله لوثر وكالفان على الكنيسة
المسيحية (Réforme) منذ ذلك الوقت ، ومحاولات خاق شكل قويم جديد
لانتكاد تذكر . كان التفكير والتأليف يمان وفقاً للنماذج الأجنبية . وكان كل
من العالم الواسع ، وثقل المعرفة الواعية لها العقبة الحقيقية فى سبيل تنمية الفنون
الحديثة . فكل تنمية وكل تطور فى ميدان الفن يجب أن يبتأ فى الظلام
الدامس . ويخبرنا تاريخ الموسيقى بأن التطور السريع للموسيقى اليونانية
فى أوائل العصر الوسيط توقف فجأة ، ووجد نفسه مهدداً ، عند ما أراد
العلماء أن يرجعوا إلى نظرية الأقدمين وتطبيقها . وكانت النتيجة تدهوراً فى
الذوق لا يصدق .

كانت النتيجة موسيقى أدبية ، موسيقى كتيبة . وما يسدو ، لأول وهلة ،

كأنه أمر محال ، لن يبدو كذلك في الميدان الذي سأتحدث عنه . أو كد بالفعل أننا لا نعرف اسخيلوس وسوفوكليس ، إلا بالقدر الذي استطعنا أن نحفظ به بأعمالهما ، أى بوصفهما صاحبي نصوص كتبت للأوبرا ؛ بعبارة أخرى ، نحن لا نعرفهما . وعند ما نقول إنهما شاعران ، نقصد أنهما صاحبَا كتب ، لكننا نفقد كل فكرة عن كونهما الحقيقيين ؛ ولا يتكشف لنا هذا الأخير إلا في بعض لحظات من الخيال القوي تمثل فيها شكلا مثاليا للأوبرا قد يجعلنا نحس ما كانت عليه الدراما الموسيقية القديمة . وذلك بالرغم من تشويه النسب فيما يدعى بالأوبرا — هذا اللون التابع من الحاجة إلى الشرود لا الحاجة إلى التأمل ، لون استعبده أسوأ ألوان الشعر ، ولون من الموسيقى لا كرامة له ، بالرغم من أن كل ما في الأوبرا كذب وقلة حياة ، إلا أنها السبيل الوحيد إلى أن تكون فكرة واضحة عن سوفوكليس بأن نعمل على اكتشاف النموذج الأصلي تحت الكاريكاتير ، في لحظات الحماسة التي نبعث فيها عن هذا الأخير الملامح المتنوية المسوخة ، يجب أن نحص بعد ذلك هذا النموذج الوهمي ، وأن نقارن كل أجزائه بتقاليد الأقدمين ، خشية أن يجعلنا غلونا في قدر الحضارة اليونانية تتصور شكلا فنيا لم يوجد أبدا في أى مكان . وما هذا بالخطر البسيط . ألم يبد ، أخيرا ، اعتقاد مؤداه أن النحت المثالي لا بد أن يكون غير ملون ، وأن النحت عند الأقدمين لم يكن ليحتل اللون ؟ لكننا توصلنا إلى تخيل مظهر النحت القديم الملون كما كان — ولم يكن عاريا ، بل كانت تغطيه طبقة ملونة ، بالرغم من مقاومة المتحسين للإغريق مقاومة عنيفة ، لكن ذلك تم ببطء بالغ . ومن المسلم به أيضا — وكأنه حقيقة بديهية في علم الجمال — أن اتحاد لونين أو عدة ألوان من القرن يعد ضلالا بربريا بالذوق ، بدلا من أن يدغم المتعة الجمالية . يمكن هذه الحقيقة البديهية تعبر ، أكثر ما تعبر ، عن عاداتنا الحديثة السيئة تلك ، التي تحول بيننا وبين إحساسنا بالمتعة عن طريق قدراتنا البشرية مجتمعة : نجد أنفسنا وكأننا موزعون بين القنون الخاصة ، ولم نعد نعرف الإحساس بالمتعة إلا عن طريق أجزاء مناس فقط ، الأذن تارة ، والعين تارة ، إلخ . . .

لنضع أمام هذا صورة الدراما القديمة ، هذا الفن الكامل ، كما تخيلها
المبقرى النسيم فورباك . قال « لا عجب إذا كانت الفنون المختلفة ، وتربطها
صلات قرابة وثيقة ، تنتهى إلى الاندماج فى كل لا يتجزأ » ، فى شكل فنى
جديد . الألعاب الأولمبية قادت القبائل اليونانية إلى الوحدة السياسية والدينية ،
وتبدو احتفالات العرض المأساوى وكأنها عييد الفنون الإغريقية جمعاء .
كانت هذه الاحتفالات تقتدى بتلك الأعياد الدينية التى كانت الحشود
المتعبدة تحتفل خلالها بظهور الإله المصور ، بالرقص والغناء داخل المبد .
مثلا فى هذه الأعياد ، يؤلف المعمار ، فى المسرح ، الإطار والأساس الذى
يعزل الدائرة الشعرية العليا عن الواقع . والديكور يرينا الرسام وهو منشغل
ببسط مفاتيح الألوان اللامعة على الملابس الرائعة . والشعر يحكم روح المجموع ،
لكنه لا ينحصر فى شكل واحد شبيه بالنشيد فى الاحتفال الدينى . فروايات
الرسا (angelos et exangelos) وهى شئ جوهري فى الدراما اليونانية ،
أو روايات الشخصيات نفسها ، تعود بنا إلى اللحمة . ولشعر النأى بكل
فروقه الدقيقة ، ابتداء من انفجار الشعور المباشر فى كلمات التعجب ، أو ازدهار
الأنشودة الرقيق ، إلى التشيد والقصيدة الغنائية الحماسية مكانه فى الكورس .
ومشاهد الماطقة الملمعة ، لا يستنفد الإلقاء ، والغناء ، وموسيقى المزامير ،
والرقص الإيقاعى ، كل هذه الدورة . وإذا كان الشعر هو عنصر الدراما
الأساسى ، فنحن نراه يتحد ، فى هذا الشكل الجديد ، مع فن نحت الوجوه ،
هذا ما كتبه فورباك . من المؤكد أن علينا أولا ، أمام مثل هذا العمل
الفنى ، أن نتعلم التمتع بجماء حواسنا البشرية ، وإن كان يخشى أن يودى
وجودنا أمام عمل من هذا النوع إلى مبادرتنا بتقطيعه لمقارنته بأنفسنا . بل
إننى أعتقد أنه لو نقل أحدنا فجأة إلى عرض احتفالى فى آكينا ، لكانت أولى
انطباعاته إحساساً بأنه يشاهد عرضاً بربرياً غريباً ، وذلك لعدة أسباب : سبرى ،
فى عز الشمس ، فضاء واسماً مكشوفاً يغمى بالمتفرجين ويخلو من سحر التريات
والغناء الخافت الغامض ؛ سبرى أن الأنظار كلها مشدودة إلى مجموعة من الرجال

المقنعين تؤدي بعض الحركات القريبة في الخلف ، و « ماينكان » حجمهم غير طبيعي يتجولون ببطء بالغ ، وخطى محسوبة ، على خشبة طويلة ضيقة . بماذا تقارن ، إن لم يكن بالماينكان ، هذه الكائنات التي تقف فوق الأحذية العالية ، بوجوهها المخنفة وراء أقنعة ضخمة تعلو رؤوسها بكثير ، وتزينها الألوان الفاقعة ، كائنات أضرعها وأرجلها مبطنه مخشوة إلى درجة تفوق العقل ، ولا تكاد تقدر على الحركة ، وتنوء تحت ثقل رداء طويل جرجار و « باروكة » ضخمة ؟ فضلا عن أن هذه الشخصيات تضطر إلى الكلام والغناء بأعلى صوتها ، من خلال فتحة أقنعتها الواسعة ؛ حتى يتمكن لحشد يزيد على عشرين ألف شخص أن يسمعوا ، وهذا مصل بطولي حري بأن يقوم به أحد محاربى الماراثون . لكن إعجابنا سيرداد إذا علمنا أن كل واحد من هؤلاء الممثلين المغنيين كان عليه أن يردد ما يقرب من ١٦٠٠ بيت شعر بينها على الأقل ستة مقاطع غنائية ، منها الطويل ومنها القصير ، ويبذل جهداً يستمر عشر ساعات ، أمام جمهور كان يلحظ ، بلا شفقة ، أقل زيادة في النغمة وأقل خطأ في الهجاء ، في آئينا ، حيث كان الذوق رقيقا مرهفا ، حتى عند العامة ، كما يقول ليسنج . أى تركيز وأى تدريب ، أى إعداد طويل ، أية جدية ، أية حماسة في سبيل تأدية الرسالة الفنية ، وأية أجسام مثالية ينبغي أن نفترض وجودها هنا . كان المواطنون حتى أنبلهم وأعلام شائنا ، لا يحتقرون هذه المهنة ؛ وكان محارب الماراثون لا يخجل من أن يجرب نفسه فيها ، حتى لو لم ينجح إلا قليلا . كان يحس إحساسا داخليا بأنه ازداد عظيمة لأن أشعار اسخيلوس المؤثرة العظيمة أصبحت لغته الطبيعية ؛ كما كان يحس الممثل الذي ارتدى ملابس المأساة بأنه يسمو فوق شكل البشرية اليوى .

لكن المستمع كان يتوله لديه ذات الانفعال الدينى الذى كان يتوله لدى الممثل . كان يسيطر عليه أيضا شعور بعظمة استثنائية طالما انتظرها . لم تكن رغبة المرء التعلقة في الحرب من الملل ، أو رغبته في الحرب . من نفسه ومن

بأنه بأى ثمن ، لنضع ساعات ، هى التى تدفع بهؤلاء الرجال إلى المسرح ،
كان الإغريق يلجأ إلى جو العرض المسرحى ، جو السلام والعظمة والتأمل ؛
هرباً من الحياة العامة المشتتة التى اعتادها ، حياة السوق والشارع والمحكمة .
لم يكن يشبه الألمانى — فى ماضى — الذى كان يطالب بالهوى ، حلماً يخرج
من دائرة حياته الداخلية ، والذى لم تكن لديه تسلية أفضل من المناقشات
القانونية التى حددت — لهذا السبب — شكل الدراما الألمانية وجوها .
على عكس ذلك ، كان الإغريق الذى يحضر لمشاهدة المأساة فى أعياد
ديونيزوس الكبرى ، يحمل فى نفسه شيئاً من المادة التى ولدت منها المأساة ؛
أعنى دفعة غريزة الربيع القوية ؛ وفيض الانفعالات المختلطة وعنفها ؛ وهى
مشارع تحس بها الشعوب الساخجة كلها إذا ما اقترب الربيع . ومعروف أن
تهرج الكرفال ، والحفلات التذكيرية عندنا كانت أصلاً أعياد ربيع من هذا
النوع ، وإن كانت لم تأت فى وقتها تماماً لأسباب كشمسية . كل شئ هنا غريزى
بحت . لهذه المواكب الديونيزية الإغريقية الرائعة قرين فى الرقصات التى
كانت تؤدى بمناسبة عيدى القديس جان والقديس جوى ؛ حيث كان الناس
يذهبون من مدينة إلى أخرى ، فى حشد متزايد دائماً ، وهم يفتنون ويرقصون .
ومهما تحدث الطب الحديث عن هذه الظواهر على أنها مرض موضعى فى الماضى ،
سنذكر فقط أن الدراما القديمة ولدت من مرض موضعى من هذا النوع ، وأن
الفنون الحديثة سيئة الحظ ، إذ لم يكن لها مثل هذا المصدر الغامض . فى بداية
عهد الدراما ، لم يكن الهوى أو الابتهاج الجانى هما اللذين يبعثان الجموع
المهوسّة تهيم فى الحقول والفايات ، مرتدية ملابس الحيوانات والنبات ،
ووجوها ملطخة بالسواد أو للنيوم أو العصارة النباتية ، ورؤوسها متوجة
بالأزهار ؛ هنا أيضاً ، يرفع أثر الربيع القدير المفاجئ القوى الحيوية إلى
درجة تجعل الناس يشعرون بالهوس ، أو يرتأون الرؤى ، أو يظنون أنهم
مسحورون ؛ وكلهم يجوبون الحقول مدفوعين بذات الهذيان ؛ هذا هو مهد
الدراما . لم تكن هناك ، أصلاً شخصية تتقنع لتوم الآخرين ؛ كان الشكل

بحس أنه خرج عن طوره ، ويعتقد أنه تحول وسعر ؛ ثمة خطوة واحد ، نخطوها
بعد هذا الهوس ، هذه الحالة التي يشعر فيها الإنسان بأنه في وجد ، بمعنى
الكلمة ، لا نعود إلى أنفسنا ، وننتقل إلى داخل شخص آخر ، بحيث نأثي
أفعالا وكأننا تحت تأثير السحر ؛ من هنا جاءت ، أخيراً الدهشة العميقة التي
تولدها فينا : الدراما ينمحي بالإيمان بعدم ذوبان الفرد وثنائه ، ونمجد الأرض
تحت أقدامنا . وكما يؤمن المفكر في الأعياد الديونيزية — على عكس بوتوم
في « حلم ليلة صيف » — بتحوله ، يؤمن الشاعر المسرحي بحقيقة شخصياته .
وإذا لم يكن لديه هذا الإيمان ، عد ضمن حملة الشاربخ أو الهواة ، لا ضمن
خدم ديونيزوس الحقيقيين ورهبانه .

كان قد بقي في نفوس المستمعين أثر من هذه الحياة الطبيعية الديونيزية ،
في العصر الذي ازدهرت فيه الدراما اليونانية . من كان يأتي كل مساء طلباً
للإفعال ، لم يكن جمهوراً من المشتركين الكسالى ذوى الحواس المرهقة المجهدة .
كان المتفرج الإغريقي — بعكس هذا الجمهور — وهو بمثابة قيص
الجبائين في مسرحنا المعاصر — الذي يحضر ليأخذ مكانه على الدكة ، يأتي بحواس
قوية نضرة متفتحة للتأثر بالحفل . لم يكن هناك شيء بسيط في نظره ؛ كان كل
علمه الجمالي ينحصر في الذكرى السعيدة التي خلقتها العروض السابقة ؛ كان يثق
في عبقرية شعبه المسرحية ثقة لاحد لها ، خاصة أن فرص تذوقه لشراب المأساة
كانت نادرة ، بحيث كان يحيل إليه كل مرة أنه يتذوقه للمرة الأولى . وأسوق
دليلاً على هذا قول أكبر مهندسى المعمار المحدثين في العقود الملوثة والتهاب
للزينة بالصور : « لا شيء أنفع للعمل الفني من بعده عن لمس الواقع المباشر
المبتذل ، وخط الأفق الذي اعتاده الإنسان . والعصب البصرى ببلدته الرؤيا
المرتاحة إلى درجة تجعله لا يرى سحر الأشكال والألوان وعلاقاتها إلا وكأنها
وراء حجاب » . وليسمح لنا القارئ بأن تؤكد أن قلة العروض للمسرحية لها
ميزة ماثلة . من الأفضل للدراما والرسم على السواء ، أن يتأملهما المرء في

موقف وشعور خارجين عن المعتاد قليلا . ولا يعنى هذا ضرورة العودة إلى العادة الرومانية القديمة ؛ عادة الوقوف في المسرح . نحن لم ننظر حتى الآن إلا إلى التفرج والممثل . لنفكر ، ثالثا ، في الشاعر ، وأنا أستعمل الكلمة هنا بأوسع معانيها ، للمعنى الذى أعطاه لها الإغريق ، صحيح أن كتاب المأساة الإغريقية لم يتركوا أثرهم الذى لا يقدر ، في الفن الحديث ، إلا بوصفهم كتاب نصوص للأوبرا . لكنى متأكد من أنه سيتولد لدينا إحساس حقيقى ، لو أننا كونا عن ثلاثية اسخيلوس ، بمتفرجيهما وجهورها وشاعرها ، فكرة صحيحة كاملة ، لأن ذلك قد يكشف لنا عن الإنسانية الفناة في حال من الكمال والانسجام قد يبدو بجانبه أكر شعرائنا كثنائيل شريع فيها ولم تكنتمل . كانت مهمة الشاعر للمسرحى عند الإغريق من أشق ما يمكن : الحرية التى يتمتع بها شعراؤنا في اختيار الموضوع ، وعدد المتفرجين ، وعديد من الأشياء الأخرى ، قد تبدو فجورا لعين عالم الجمال الإغريقى . يسود الفن اليونانى كله شعور غفور مؤداه أن الرجل الحر جدير بأعسر اللهام فقط . لذا كان أثار التمثال ومجده مرتبطين إلى حد كبير بصعوبة العمل . ومقاومة للمادة المستخدمة . ويجب أن نذكر ، ضمن الصعاب الخاصة التى جعلت طريق المجد للمسرحى لا يتسع تماما ، لعدد المتفرجين المحدود ، واستكمال الكورس ، وحدود الأسطورة الضيقة ، وضرورة تنسيق مواهب الشاعر والموسيقار وقائد الأوركسترا والنجسين والممثل . طوق النجاة ، بالنسبة لشعرائنا للمسرحيين ، هو الجسدة دائما ، وبالتالي ، أهمية الموضوع الذى اختاروه . إنهم يشبهون للرتجائين الطليان الذين يدفعون بالرواية إلى القمة ، حتى اللحظة التى يبلغ فيها الانبهاء ذروته ، وهم متأكدون من أن أحدا لن ينصرف قبل النهاية . ربما رأى كتاب المأساة اليونانيين أن فكرة إبقاء المتفرجين حتى النهاية ، بإثارة انتباههم ، فكرة غريبة : فموضوعات روايتهم كانت معروفة من زمان مضى ، وكان المتفرجون قد ألفوها منذ طفولتهم في شكلها الحماسى والفنائى . كانت إثارة الاهتمام الحقيقى بأوريست أو أوديب عملا بطوليا في حد ذاتها . وكما كانت الوسائل

المسموح بها لإثارة هذا الاهتمام محدودة اختياريًا . أقصد الكورس أولاً ؛ وقد كان الشاعر القديم يهتم به بالقدر الذى كان يهتم به كاتب المأساة الفرنسى بالاشراف الذين كانوا يجلسون على جانبي المسرح ، ويحولونه إلى شئ أشبه بغرفة الانتظار عند أحد الأمراء . وكما لم يكن لكاتب المأساة الفرنسى الحق فى تغيير الديكور ، بسبب هذا « الكورس » الفريد من نوعه الذى كان يشترك فى الحركة دون أن يشترك فيها . وكما كانت هذه الفئة للميزة من الجمهور تحدد شكل الحركة والكلام على المسرح ، كان الكورس فى المأساة القديمة يطالب بأن تدور حركة الدراما كلها علناً ، وأن يكون الميدان العام مكان المأساة الممتد . وهذا مطلب جريء ، لأن الفعل المأساوى وإعداده لا يتألف عادة فى الصراع ، ويدبران أفضل ما يدبران فى الخفاء . كل شئ عانى ، كل شئ فى وضوح النهار ، كل شئ فى حضرة الكورس ، ياله من مطاب قاس !! لأعنى أن هذا المطلب عبر عنه أبداً — لست أدري لأى إفراط فى الرقة من قبل علم الجمال — لكنها مرحلة وصل إليها تطور الفن للمسرحى الطويل ، ووقف عندها وهو متأكد ، غريزياً ، من أن مثل هذه الضرورة تولد مشكلة جديدة بمجهود العبقرى . معروف أن المأساة لم تكن تقوم أصلاً إلا على الكورس . وهذا الحدث التاريخي يحل هذه المشكلة الغريبة . ظل الأثر الرئيسى والأثر الكلى للمأساة القديمة فى عصرها الذهبي يرتكزان على الكورس ؛ كاتب الكورس هو العامل الذى يبنى عمل حسابه قبل كل شئ ، ولا ينبغى إهماله أبداً . وفى هذا المستوى الذى احتفظت به الدراما من اسخيلوس إلى يوريبديدس تقريباً ، دفع الكورس إلى الورا ، بقدر يكفى لإعطاء المجموع طابعاً عاماً . خطوة أخرى ، ونرى خشبة المسرح تسيطر على الأوركسترا ، والمستعمرة تطفئ على الوطن الأم ، وجدال الشخصيات وألحانها القردية تحتل المقام الأول ، وتهتم تأثير المجموع التأثير الكورالى للموسيقى الذى كان يحتل الصدارة حتى الآن . ولما كانت هذه الخطوة ، ثبتها أرسطو فى تعريفه الفهيمر الفاضل الذى لا يعمل أى حساب للدراما اسخيلوس .

كانت الفكرة الأولى إذن ، عند الشروع في القصيدة للسرحة ، هي تحليل مجموعة من الرجال أو النساء على صلة وثيقة بشخصيات الحركة ؛ ثم كان ينبغي خلق مناسبات يمكن التعبير فيها عن الانفعالات الجماعية ذات الطابع الغنائى ، للموسيقى . يمكن القول بأن الشاعر ، ومعه جمهور آئينا ، كان يرى الشخصيات على المسرح كما يراها الكورس ؛ أما نحن ، فلا نمتلك سوى نص السرحة ، ومن ثم نرى الكورس كما يرى من المسرح . لا تكفى المقارنة لاستنفاذ أهمية الكورس . عندما يذكر شليجل الكورس بقوله إنه « المتفرج الثالث » ، يعنى هذا فقط أنه يشير ، بواسطة الطريقة التى ينظر بها الكورس إلى الأحداث ، إلى الطريقة التى يتمنى أن ينظر بها الجمهور إلى هذه الأحداث . لكن ذلك ليس سوى وجه من وجوه الحقيقة . إن ما يهم ، قبل كل شيء ، هو استخدام الممثل البطل للكورس ، وكأنه مكبر للصوت ينقل به انفعالاته — التى تضخمت وصارت عملاقة — إلى المتفرج . وبالرغم من أن الكورس مكون من عدة أشخاص ، إلا أنه لا يمثل جمهورا ، بل يمثل فردا هائلا له رثتان تتوقان الطبيعة . لا يتسع المقام هنا للإنبات ماهية الفكر الأخلاقى الذى تقوم عليه أساسا للموسيقى الكورالية الالهية التى كان يستخدمها الإغريق ، تلك للموسيقى التى تناقض تطور الموسيقى المسيحية تناقضا عنيفا ؛ لقد سيطر الانسجام (الهارمونى) — رمز التعدد — على الموسيقى المسيحية مدة طويلة جعلته يخنق الالحن ، الالحن الذى كان لابد من اكتشافه من جديد . الكورس هو الذى وضع الحدود لخيال الشاعر فى المناسبة . كان رقص الكورس الدينى ، بسرعته الاحتفالية المعتدلة ، يكبح جماح خلق الشعراء الهوائى ، فى حين تستسلم للأساسة الإنجليزية التى تنقصها هذه « القرملة » ، فى واقعيتها الغليظة ، لحركات أعنف ، أكثر دينونية ، وأكثر ميلا إلى الحزن ، وفى الحقيقة ، تشبه لحنا مرحا (Allegro) من ألحان بيتهوفن . كان لابد من أن تتناح الكورس عدة مناسبات هامة للتعبير الغنائى والتعبير المؤثر ؛ كان هذا هو القانون الرئيسى فى تنظيم الدراما القديمة ؛ لكن جزءا قصيرا من الأسطورة

قد يكفي للحصول على هذه النتيجة . لذا ، لا نجد في المأساة تعقيداً أو عقدة أو تركيباً دقيقاً ماهراً ؛ خلاصة القول ، نجد فيها شيئاً مما تتميز به الدراما الحديثة بالثبات . لذا تشبه الدراما عند الأقدمين ، لبساطة بنائها ، فصلاً واحداً من فصول مآسينا ، وتشبه عمومها الفصل الخامس الذي يؤدي بسرعة إلى الكارثة . اضطرت المأساة الكلاسيكية الفرنسية التي لا تعرف عن سائقها ، الدراما الإنجليزية الموسيقية ، إلا النص ، والتي تلقى بعض الصعوبات في استخدام الكورس إلى قبول عنصر حديد يسمح بملء الفصول الخمسة التي أمر بها هوراس . والعقدة هي هذه الدعامة التي لولاها لما جازفت المأساة بالإفلاق ، والعقدة لغز موضوع أمام الذكاء ، ومجال مفتوح للعواطف الصغيرة التي لا يوجد فيها حقاً شيء مأساوي . ومن ثم ، كان اقتراب المأساة من الملهاة اليونانية الجديدة اقتراباً ملحوظاً . كانت المأساة القديمة فقيرة في الحركة والإثارة بالقياس إلى هذه الملهاة ، بل يمكن القول بأن مضمونها الرئيسي كان أصلاً العاطفة الجائعة (le pathos) لا الحركة (drama) . وأضيفت إليها الحركة ، فيما بعد ، عندما نشأ الحوار ؛ ولم تنتقل الأعمال الحقيقية الخطيرة أبداً إلى المسرح ، حتى في أكثر عهود الدراما ازدهاراً . وماذا كانت للمأساة أصلاً ، اللهم إلا غناء موضوعياً ، غناء يعبر عن الحالة النفسية عند بعض شخصيات الأسطورة المجسدة أمام أعيننا . أولاً ، كان على الكورس للكون من رجال تنكروا في أزياء الحيوانات والنبات ، الكورس الذي يعني غنساء حماسياً ، أن يشرح الانفعالات التي أدت به إلى حالة الهوس هذه . كان يوحى إلى المستمعين بطريقة مفهومة بمحكب مأخوذ عن قصة صراع ديونيزوس وآلامه . فيما بعد ، ظهر الإله نفسه على خشبة المسرح لسبيين : من ناحية ، ليروى بنفسه المفارقات التي كان بطلها ، والتي أثارت هذا الإشقاق الشديد عند حاشيته يوم من ناحية أخرى ، بدا وكأنه الصورة الحية ، أو تمثال الإله الحي ، في الأثناء التي ردد فيها الكورس غنائه الحماسي للمثل القديم ، فعلاً ، شيء مما « الضيف الحجري » عند موزار . وإليك ملحوظة صحيحة جداً أبدتها عالم موسيقى حديث في

هذا انشأنا : « الممثل للتكرار رجل حقيقي في نظرنا ، وفي نظر الإغريق ، كان هذا الذي يمثل أمامهم تحت القناع للأسوأ رجلا صناعيا ازدان بصفات البطل . إن مسارحنا العميقة التي يجتمع عليها أحيانا ما يقرب من مائتي شخص ، تجعل من العرض لوحة ملونة غاية في الحيوية . أما خشبة المسرح عند القدماء ، تلك الخشبة الضيقة للمنتدة إلى حائط خافي قريب جدا ، فكانت تجعل الشخصيات القليلة التي تتجول عليها إيقاعيا تبدو وكأنها رسوم حية ، أو تماثيل وضعت في واجهة أحد المعابد ، وبعثت فيها الحياة . ولو أن معجزة بعثت الحياة في الوجود للرمية التي تمثل نزاع الإله آثينا والإله بوزيدون ، على واجهة معبد « البارثينون » ، لنطق ، بلا شك ، بلغة سوفوكليس » .

وأعود إلى ما أشرت إليه سلفا : التركيز في الدراما القديمة على الآلام ، لا الأفعال . نفهم الآن أحسن لماذا اعتقد أننا ظالمون حتما اسخيلوس وسوفوكليس وأنتا لا نعرفهما . مالنا ، بالفعل ، من سبيل إلى التحقق من حكم الجمهور اليوناني على العمل الشعري ، لأننا لا نعرف ، أو لا نعرف إلا جزئيا ، ما كان عليه التعبير عن الآلام ، أو التعبير عن حياة الانفعالات في ذروتها بصفة عامة . نحن نشعر بالمعجز حيال المأساة الإغريقية ، لأن أثرها الرئيسي يقوم ، إلى حد كبير ، على عنصر قد اختفى : الموسيقى .

La Naissance de la Tragédie, trad. Geneviève Bianquis, (مولد المأساة)
Lie Galfimard

هنرى - فرنسوا بيك

بدأت علاقة هنرى - فرنسوا بيك (Beque) (١٨٣٧ -
١٨٩٩) بالمرح « بليروت » للأوبرا : « ساردانا بال »
"Sardanapale" ، ثم ثلاث مسرحيات لم تاق كثيراً من النجاح ،
وأخيراً : « المشدودة » "La Navette" ، « والنسوة الشريقات »
"Les Honnêtes femmes" ، وخاصة « الغربايت »
"Les Corbeaux" و « الباريسيه » "La Parisienne" أعاد
بيك الكوميديا الواقعية ، وساعد على اختفاء التقاليد لصالح
الملاحظة . كان لبيك فكر لاذع للغاية ، ويمكن أن تبين ذلك
من مؤلفاته ، بل ومن مسرحه ذاته : « منازعات أديسة »
"Querelles Littéraires" و « ذكريات كاتب مسرحى »
"Souvenirs d'un auteur dramatique" و « دراسات هن
الفن المسرحى » "Études sur l'art dramatique"

* * *

مشروع للعرض على المجلس البلدى

المادة ١ - أنفى مسرح فوق المادة لإعداد المؤلفين المسرحيين وإعادة
إعدادهم .

المادة ٣ - فتح باب المسابقة لفضل منصب المدير . وعلى الأشخاص
الذين لا عمل لهم ، أو الذين أخفقوا فى من أخرى ، أن يثبتوا ، عندما
يتقدمون ، أنهم يتمتعون بهذه الصفة الضرورية : الصرامة .

المادة ١١ - سيلحق بالمرح مندوب للحكومة ، له اختصاصات جديدة .
وسينحاز المؤلفين ضد المدير ، على عكس ما حدث حتى اليوم .

المادة ١٢ - سيدرج في دفتر الضرائب إلزام خاص يضطر المدير بموجبه
أذ يوفى بكل الالتزامات الأخرى .

(« Souvenirs d'un auteur dramatique » , 1882)

* * *

الغريبان

استغرقت « الغريبان » عاما من العمل هذه اللحظة من حياتي هي أسعد
لحظة أذكرها . كنت أسكن آنذاك ، في شارع ماتينيون ، شقة من تلك الشقق
التي أحبها حسنة الموقع ، خالية ، ويدخلها النور . كان أثاث الغرفة التي أجلس
فيها - وكانت غرفة جميلة جداً - مكوناً من لوح صغير من الخشب مثبت
في الحائط ، ومقعد ، وعصا . كنت أذرع الغرفة من الصباح إلى المساء ، في
حالة هيجان خفيفة أحتاج إليها وطبيعية بالنسبة إلي . وغالباً ما كنت أحمل
أمام مرآتي : كنت أبحث حتى عن حركات شخصياتي ، وانتظر أن تأتي
الكلمة الصحيحة ، أو الجملة الصحيحة ، على لساني . كل ما أطلبه عندما أكتب
هو إرضاء نفسي ؛ عندئذ ، لا أعرف شيئاً ، أو أحداً ، بل لا أعرف إذا كان
هناك جمهور . وكان الأمر ساحراً في الصيف . عندما كان يطلع النهار ، كنت
أذهب وأفتح نافذتي . وكانت تفاعاة آتية من حديقة مجاورة تدخل في غرفتي
بأزهارها وعصافيرها . كانت الشائز فيه ملكاً لي . كنت دائماً أول المتزهرين ،
ذلك الذي يأتي عندما يرحل الآخرون . هنا - وليكن النقاد على علم بذلك -
في النسيم البليل ، بين الخضرة ، وتحت السماء ، وجدت أقصى كلامي .

(Ibidem)

إذا ما اجتمع تعدد القصص وكثرة الأساليب في القصة الواحدة ، كانا دليلاً على الفقر المسرحي ، لا الفنى ؛ وكانا ، بكل بساطة ، ملاحظة غير كافية استبدلت بالأحداث .

زعم ديدروه ، فى مكان ما ، أن المسرحية يجب أن تكتب من أجل الشخصيات التى تمثلها ؛ لا المتفرجين الذين يستمعون إليها . ياله من خطأ ! خطأ تام . إذا كتب المسرحية من أجل الشخصيات وحدها ، لما كانت مسرحية ؛ فهى لا تحتاج ، فى هذه الحالة إلى نظام أو وضوح أو شرح ، بل تحتاج أقل ما تحتاج إلى أسلوب . تكتب الشخصيات المسرحية — ولا شك فى أن هذا هو أكبر شئ اصطلاح عليه — من أجل المتفرجين . ويقود المؤلف خشبة المسرح والصالة فى نفس الوقت ، لا شعورياً إلى حد ما ، وينظم ما ينبغى أن تقوله تلك ، وما ينبغى أن تسمعه هذه ؛ هذا ويكمن الفن المسرحى كله فى الاتفاق بين الاثنين .

موريس ميترلنك

موريس ميترلنك Maeterlinck (١٨٦١ — ١٩٤٩) مؤلف مسرحى بلجيكي ، نجت أولى مسرحياته « الأميرة مالبين » " La Princesse Maleine " بفضل مقال حرره أوكتاف ميربو . وسبقته « الدخيلة » " L'Intruse " و « العيان » " Les Aveugles " و « الأميرات السبع » " Les Sept Princesses " مسرحيته الشهيرة « بيلياس وميليزاند » " Pelléas et Mélisande " . بعدها ، كتب ميترلنك ثلاث مسرحيات للمرائس ، ثم « مونا فانا » " Monna Vanna " ، و « جويسل » " Joycelle " ، و « المصفور الأزرق » " L'Oiseau Bleu " ، و « ماري مادليز » الخ ... فاز ميترلنك بجائزة نوبل ، نشر دواوين من الشعر ، وأعمالا فلسفية . وعمل في المسرح على تصوير خبايا اللاشعور .

الصمت

لا ينبغي أن تصور أن الكلمة تستخدم في الاتصال الحقيقي بين البشر . فالغفاه أو الامان قد تمثل النفس بنفس الطريقة التي يمثل بها عدد أ ورقم ربما لملك مثلاً ؛ لكننا نضطر إلى التزام الصمت ، حالما يكون لدينا حقاً شيء نقوله

المأساوية اليومية

هناك مأساوية يومية ، أكثر واقعية وعمقا ومطابقة لثاننا الحقيقية من مأساوية المخامرات الكبرى . من السهل أن نحس بها ، لكن من الصعب أن نبينها ، لأنها ، وهي الجوهرية ، ليست مأساوية مادية أو نفسية لحسب . لا يتعلق

الأمم ، في هذا الشأن ، بصراع معين بين كائن بشري وآخر ، أو رغبة وأخرى ، أو ذلك الصراع الخالد بين الواجب والمصلحة . قد يتعلق ، بالأحرى ، بتبيان ما يبعث على الدهشة في هذا الشيء البسيط : الحياة . قد يتعلق ، بالأحرى ، بتبيان وجود الروح في حد ذاتها وسط رحابة لا تتوقف عن العمل أبدا . قد يتعلق ، بالأحرى ، بملو صوت الحوار المهيّب الدائم بين القات ومصيبرها على صوت الحوار المادى بين العقل والقلب . قد يتعلق ، بالأحرى ، بمتابعتنا الخطى الأليمة للترددة التي يخطوها إنسان يقترب أو يتبعد عن حقيقته وجماله وربه . قد يتعلق أيضاً بسماعنا ورؤيتنا لألف شيء متشابه لمسح به الشعراء المأساويون ، ومروا عليه مر الكرام . لكن ، ها هي ذى النقطة الأساسية ، لم لانحاول أن نظهر ما لحوا به ومروا عليه مر الكرام ، قبل كل ما تبقى ؟ ألا نستطيع قبلنا للأوضاع ، أن نقرب منا ما نسمعه وراء الملك لير ، أو ما كبث ، أو هامت مثلا : غناء اللانهاية الغامض ، وصمت الأرواح والآلهة المنذر بالخطر ، والخلود الذي يزجر في الأفق ، والمصير أو القدر الذي نلحه في داخلنا ، ولا تصدر أن نقول بأية علامات نعرفه ، في فترة تبعد فيها الممثلين ؟ أمن المجازفة إذن أن نؤكد مأساوية الحياة الحقة ، المأساوية العادية العميقة العامة ، لا تبدأ إلا في اللحظة التي ينتهي فيها ما يسمى بالمغامرات ، والآلام ، والأخطار ؟ ألا يكون للسعادة باع أطول من الشقاء ؟ ألا زداد بعض قواها اقترابا من النفس البشرية ؟ ألا بد من العويل مثل آل أترس حتى يظهر إله خالد في حياتنا ؟ ألا يجي هذا الإله أبدا ليجلس تحت نور مصباحنا الذي لا يتحرك ؟

(٥٥٥) يركز مؤلفونا المسرحيون أهمية أعمالهم في غف القصة التي ينقلونها . ويزعمون تسليتنا بنفس نوع الأفعال الذي كان يتمتع براية اعتادوا المؤامرات والحيانة والقتل . في حين أن أكبر جزء من حياتنا ينقض بعيداً عن الدم ، والصراخ ، والسيوف ، وأن دموع البشر أصبحت صامتة لا ترى ، تكاد تكون روحانية .

عندما أذهب إلى المسرح ، يخيل إلى أنني أوجد ثانية ، ولبضع ساعات ،
وسط أجدادى الذين كانت فكرتهم عن الحياة فكرة بسيطة قاسية جافة ،
لا أكاد أذكرها ، ولا يمكن أن أشاركهم إياها . (٠٠٠)

كنت قد جئت وأنا أأمل أن أرى شيئاً من الحياة يرتبط بمصادرها
وأسرارها بروابط لا تتاح لى الفرصة — بل لم أوتى القوة — لرؤيتها كل يوم .
كنت قد جئت وأنا أأمل أن ألمح ، ولو لحظة واحدة ، جمال وعظمة وخطورة
حياتى اليومية المتواضعة . أملت أن أرى قوة أو إلها يعيى معى فى حجرى ،
وانتظرت دقائق سامية أعيشها من غير أن أعرفها وسط أبأس ساعاتى ، لكنى
لم أكتشف ، فى أغلب الأحيان ، سوى رجل قال لى بإسهاب لماذا يشعر
بالغيرة ، أو يسمم ، أو ينتحر .

لا يمكن جمال المأسى العظيمة الجميلة وعظمتها فى الأفعال ، بل يمكن
فى الكلمات . وهل يوجد هذا الجمال وتوجد تلك العظمة فى الكلمات التى
تصاحب الأفعال وتفسرها غسب ؟ لا . إذ لا بد من شئ آخر غير الحوار
الضرورى ظاهرياً . فالكلمات التى تبدو لأول وهلة وكأنها غير مفيدة هى وحدها
الكلمات التى تقدر فى العمل الفنى . ففيها توجد روح هذا العمل . يكاد يوجد
دائماً ، إلى جانب الحوار الضرورى ، حوار آخر يبدو كجاليا . أنظروا إلى الأمر
جيداً ، وسترون أنه الحوار الوحيد الذى تستمع إليه النفس بعمق ، لأن
المؤلف يخاطبها فى هذا المكان فقط . وستسلون أيضاً بأنه ميزة العمل الفنى
ومده الذى يفوق الوصف . من المؤكد أن الحوار الضرورى فى المسرحيات العادية
لا يطابق الحقيقة أبداً . ومصدر جمال المأسى الغامض يكن بالذات فى الكلمات
التي تقال بجانب الحقيقة الظاهرة الدقيقة ، يكن فى الكلمات المطابقة لحقيقة
أعمق وأقرب — بطريقة لا نظير لها — إلى الروح اللامرئية التى تسند القصيدة .
بل يمكن أن تؤكد أن هذه القصيدة تقترب من الجمال والحقيقة العليا بالتقدير
الذى تحذف به الكلمات التى تفسر الأفعال ، لتستبدل بها كلمات تفسر ،
لا ما يسمى « بالحالة النفسية » ، وإنما مجهودات مستمرة لا يدرك كنهها تبذلها

النفس لتصل إلى جبالها وحقيقتها ، وبهذا القدر أيضاً تقترب القصيدة من الحياة الحقيقية .

حاول إبسن (في « سولس البناء ») أن يمزج الحوار الداخلي بالحوار الخارجي في تمثيل واحد . تسيطر على هذه المسرحية التي تمتلئ وهي ناعمة قوى جديدة . فكل ما يقال فيها يخفى ويكشف في آن واحد عن مصادر حياة مجهولة . وإذا أحسننا بالدهشة أحياناً ، فيجب ألا يغيب عنا أن روحنا غالباً ما تكون قوة مجنونة جداً ، في نظرنا نحن ، وأن في الإنسان مناطق كثيرة أخصب وأعمق وأهم من مناطق العقل أو الذكاء .

(« Le Trésor des Humbles » , Mercure de France, 1866) .

يوهان أوجست سترندبرج :

يوهان — أوجست سترندبرج Strindberg (١٨٤٩ —
١٩١٢) كاتب سويدي عمل أولاً ممثلاً في مسرح أوبسال
الملكي ، ثم كتب بعض المسرحيات ، واشتغل بالصحافة ،
وخالط الأوساط الفنية في ستوكهولم . تعادى مسرحيات
سترندبرج الحركات النسائية ينف . قدم المؤلف إلى باريس ،
حيث أخرج له لونييه — بو مسرحية « البداية »
Créanciers ، وذلك بعد مسرحيته « أب » « Pere »
و « مدموازيل جولي » Mademoiselle Julie . وعندما عاد
إلى ستوكهولم ، كتب مسرحيات أكثر ميلاً إلى التصوف
« أعياد الفصح » Pâques ، و « رقصة الموت » La Danse de Mort
ومسرحيات تاريخية (جوستاف فازا) Gustave Vasa و « إريك
الراج عشر » Erik XIV ، و « الحلم » Le Songe . ثم افتتح
مسرحاً تجريبياً ، وشرح فن خلقه المسرحي في خطاب مفتوح
إلى أعضاء المسرح النفسى "Lettre ouverte aux membres
du theatre intime" (١٩٠٨) . وكتب فضلاً عن أعماله
الأدبية ، غنائية وخمسين مسرحية . ولقد أثر سترندبرج في
كافسكا ، ولينورمون ويراندلو ، وأونيل ...



كثيراً ما يدا إلى أن المسرح ، والفن عامة ، « نوراة الفقراء » ، نوراة في
صور من أجل من يجولون القراءة ، وأن المؤلف المسرحي واعظ لا ينتمي إلى
الكنيسة ، وينشر أفكار عصره في شكل شعبي ، تحتطيع معه الطبقة
المتوسطة التي تملأ المسرح أن تفهم ما يعنيه من غير أن تبذل كثيراً من الجهد .
لذا كان المسرح دائماً مدرسة للشباب ، وأنصاف المثقفين ، والنساء ، أولئك

الذين يتوصل المؤلف إلى إيهامهم أو الإيهام إليهم ، لأنهم ما زالوا يمثلون القدرة الدنيا على أن يحددوا أنفسهم أو ينخدعوا في عصرنا هذا ، حيث يبدو أن الفكرة البسيطة الناقصة ، وهي من فعل الخيال ، تريد أن تتطور نحو التفكير ، والتحقق ، والاختبار ، افترضت أن المسرح ، وكذا الدين ، يوشك أن يهجر ، وكأنه شكل تعبيري يوشك أن ينطفئ ، وأنه لن يمكننا تقديره بعد الآن ، لعدم وجود الظروف اللازمة لذلك . يؤكد هذا الفرض كل من أزمة المسرح التي تجتاح أوروبا بأسرها في الوقت الحالي ، وموت الفن المسرحي ، شأنه شأن غالبية الفنون الجميلة ، في البلدان التي ولد فيها أكبر المفكرين في عصرنا هذا ، أي إنجلترا وألمانيا .

ظنوا ، في بعض البلدان الأخرى ، أنهم يستطيعون خلق مسرح جديد يصب مضمون العصر الجديد في القوالب القديمة . لكن من ناحية ، لم يتسع الوقت للأفكار الجديدة لتصبح شعبية بحيث يتمكن الجمهور من فهمها ، ومن ناحية أخرى ، ألهب صراع الأحزاب الأذهان بحيث استحالت على المتفرج أن يشعر بالحقيقة الخالصة المنزهة ، في مكان تقابل فيه أعمق معتقداته بالمعارضة وتمارس فيه الأغلبية دكتاتوريتها ، بالتصفيق أو الصفير ، بكل ما يمكن من علانية في المسرح . باختصار ، لم يجدوا شكلا جديدا ملائما للمضمون الجديد ، وجر النيتز الجديد الرجايات المتينة .

لم أحاول أن أخلق شيئا جديدا في هذه المسرحية^(١) . فهذا مستحيل . حاولت فقط أن أجدد الشكل وفقا للمقتضيات التي ينبغي ، في رأيي ، أن يفرضها رجال عصرنا على فن المسرح . ولكن أبلغ هذه الغاية ، اخترت موضوعا ، أو أغراضا موضوع ، يمكن أن يوصف بأنه غريب على صراع الأحزاب ، ما دامت أهمية قضية المنظمة والانحطاط ، والصراع بين أسفل وأعلى ، والحسن

(١) « مدوازيل جولي »

والنساء ، والرجل والمرأة ، باقية وستبقى . استوحيت هذا للوضوع من الحياة ، وأخذته كما روى لى منذ بضع سنوات . كان الحادث قد ترك فى آنذاك أثراً عميقاً . لذا رأيت أنه قد يصلح موضوعاً للأساسة ، لأننا ، إذا كنا ما زلنا نحس إحساساً مأساوياً عندما نرى رجلاً سعيداً بنهار ، فيزداد هذا الإحساس عندما نرى جنساً بأكمله بنهار . لكن ، ربما جاء زمن تتطور فيه ونستثير بحيث ننظر غير مباليين إلى المشاهد القاسية ، الساخرة ، الوحشية التى تقدمها لنا الحياة ، زمن نكون قد تخلينا فيه عن هذه الأفكار الدنيا ، الخائنة ، المماة بالمشاعر ، التى ستصير شيئاً كاليا عندما يكتمل تفكيرنا . وإذا كانت بطله هذه المسرحية تثير الشفقة ، فلا ينتج ذلك إلا عن ضعفنا ، وعجزنا عن عدم الإحساس بالخوف من أن تتعرض ، نحن أنفسنا ، لمصير يشبه مصيرها . ربما إقناده المتفرج الحساس جداً لهذه الشفقة ، وربما طلب رجل المستقبل المؤمن علاجاً مقترحاً ، أو بعبارة أخرى ، برناجماً .

نفس شخصياتى (خلاصتها) كتلة من الحضارات الماضية والحالية ، وقصاصات الكتب والجرائد ، والقطع البشرية ، وخرق ثياب أيام الأحاد الزمنة ، كما أن النفس ذاتها مجموعة من قطع من كل نوع . يئنت أيضاً كيف تكونت هذه الشخصيات ، تاركا الضعيف منها يعمق الكليات من الأقوى منه ويرددها ، تاركا الأذهان تأخذ « الأفكار » والإيماء ، بعضها من بعض على حد القول .

فما يتعلق بالحوار ، خالفت التقاليد بعض الشيء . لم أجعل من شخصياتى طلبة موعظة يسألون أسئلة بلهاء ليثيروا أجوبة ذكية ، وتجنبنت كل ما فى الحوار الترفيى المبني من حساب وجناس ، وترك الأذهان تعمل بطريقة غير منتظمة ، كما تعمل حقا فى الحديث ، حيث لا يستنفد موضوع أبداً ، بل تقدم الفكرة إلى الأخرى وسائل العمل التى يمكن أن تتعلق بها . لذا كان الحوار

يهم ويثرى في المشاهد الأولى ، بمادة تستعاد في مكان أبعد ، وتعقل ، وتكرر وتفسر ، وتنقل ، وكأنها موضوع أحد المؤلفات الموسيقية (...)

فيا يختص بالناحية الفنية للتأليف ، حاولت أن أحذف التقسيم إلى فصول . ربما ضايقتنا الاستراحات التي يحد خلالها المتفرج وقتا للتفكير ، وبالتالي للهروب من التأثير الإيحائي للؤلؤ - المنوم - المغناطيسي ، لأن قدرتنا على الوم تضعف . يحتمل أن تستغرق مسرحيتي ساعة ونصف ساعة ؛ وما دمتا نستطيع أن نستمع إلى محاضرة ، أو خطبة ، أو مناقشات أحد المؤتمرات ساعة ونصف ساعة أو أكثر ، تصورت أن المسرحية لن تتعبنا إذا استغرقت ساعة ونصف ساعة . سبق لي أن جربت هذا الشكل المركز عام ١٨٧٣ في واحدة من محاولاتي الأولى في المسرح ، « الخارج على القانون » ، وإن كانت لم تلق إلا قليلا من النجاح . كانت المسرحية من خمسة فصول ، وعندما أحسست بالانطباع المقلق المفكك المتخلف عنها ، فأحرقتها ، ومن رمادها ، خرج فصل واحد كبير ، يقع في خمسين صفحة مطبوعة ، ويستغرق ساعة كاملة . الشكل إذن ليس بمجيد ، لكنه ملك لي فيا يبدو ، وربما وفق إلى ملاءمة عصرنا ، بفضل تغييز الذوق . قد تكون يتي هي التوصل إلى تهذيب الجمهور بحيث يشاهد عرض سهرة كاملة بلا توقف . لكن ، لا بد لذلك أولا من كثير من البحوث . ولكي أكفل للممثلين والجمهور لحظات الراحة التي يحتاجون إليها ، دون أن أدع الجمهور يخرج من الوم ، لجأت إلى ثلاثة أشكال فنية تنتمي كلها إلى المسرح : المونولوج ، والتمثيل الصامت ، والباليه ، وكانت تكون أصلا في المسألة القديمة وحدة متكاملة : تحول الغناء الفردي إلى مونولوج ، والكورس إلى باليه .

استبعد كتابنا الواقعيون المونولوج لأنه يبدو غير حقيقي . لكنني إذا بررته ، جعلته حقيقيا ، واستطعت أن أستخدمه وأستفيد منه . من المحتمل أن يقرأ الخطيب خطبته وهو يسير بالطول والعرض ، وأن يقرأ الممثل دوره

بصوت عال ، وأن تتحدث الخادمة إلى قطعها ، وأن تثرثر الأم مع طفلها ، وأن يتكلم النائم وهو يحلم . لكي تعطى الممثل مرة فرصة لتأدية عمل شخصي ، ونحرره ، ولو لحظة من سلطان المؤلف ، يستحسن ألا يكتب المونولوج ، بل يشار إليه مجرد إشارة ؛ ذلك لأن ما يقال في الحلم أو خلال الحديث مع قطة أو ببغاء لا يعبأ به كثيراً ، وقد يستطيع الممثل الموهوب الذي يوجد في الجو ويعلم بالموقف ، أن يتجمل أحسن من المؤلف نفسه الذي لا يقدر أن يعين سلفا الوقت الذي تستغرقه الثرثرة ، أو الوقت الذي يخرج الجمهور بعده من النوم .

عاد المسرح الإيطالي إلى الارتجال ، على مسارح مختلفة كما نعلم . وأوجد ، بهذه الطريقة ممثلين يخلقون بأنفسهم ، متبعين خطة المؤلف . وقد يكون ذلك تقدما ، أو شكلا فنياً جديداً يمكن أن يسمى « فن التقديم » .

عندما هدد المونولوج بأن يصبح غير حقيقي لجأت إلى التمثيل الصامت ، وهو مجال أترك فيه الممثل حراً في أن يخلق ويكتسب شهرة شخصية . وكلا أذهب إلى أبعد من قوى الجمهور ، تركت الموسيقى - والحفل ببردها - تمارس قدرتها على التذكر في أثناء التمثيل الصامت . وقد أوجو قائد الأوركسترا أن يشرف على اختيار هذه الموسيقى التي لا ينبغي أن توظف مشاعر غريبة على المسرحية ، كما قد تفعل بعض ألحان الأوبريت، أو الألحان الراقصة الشائعة ، أو الألحان الشعبية .

لم يكن من الممكن أن يستبدل الباليه الذي أدخلته بمشهد يقال إنه شعبي . ذلك أن المشاهد الشعبية تؤدي دائماً أداءاً رديئاً ، ومن خلالها ، يعمل حشد من المهرجين على انتهاز الفرصة للإضحاك ، وبالتالي لوقف النوم . وما دام اللعب لا يخلق شروره ، بل يستخدم الأدوات الموجودة فعلا ، تلك الأدوات التي تحتل معنى مزدوجاً ، لم أكتب الأغنية الفاضحة بنفسى . بل استوحيت

كلمات أغنية شعبية معروفة إلى حد ما لاحظتها بنفسى فى منطقة ستوكهولم .
تكداد كلمات الأغنية تبلغ غايتها ، لكنها لا تنافها تماماً ، عن قصد لأن الجانب
المماكر (الضعيف) للبعد لا يمكن من الهجوم المباشر . أنا لا أريد إذن تهريجاً
فى الحركة الجادة ، ولا ضحكات سفينة فى موقف يفاق فيه قبر إحدى الأسر .

أخذت عن التأثيرين الطابع اللاتناسق المقطوع للديكور ، وأعتقد أننى
خلقت بذلك الوم بطريقة أسهل . ما دمنا لا نرى الحجرة كلها بأننا فلدينا
فرصة للتخمين : الخيال يخاطب ، ويكمل الصورة ، ووجدت فى ذلك ميزة أخرى :
تجنبنا بهذه الطريقة الخروج المزعج من الباب ، خاصة أن الباب فى المسرح من
القماش ، ويتحرك لأقل حركة ، ولا يمكن أن يستخدم مثلاً فى التعبير عن غضب
رب أسرة يخرج بعد تناوله عشاء رديئاً ، ويفلق الباب وراءه ، بحيث يجعل
المفزل يهتز . (الباب فى المسرح يتأرجح) . كما أننى اكتفيت بديكور واحد
لأجعل الشخصيات تثبت جذورها فى بيئة واحدة ، ولأقطع الصلة بفخامة
الديكور أيضاً . لكن ، إذا لم يكن هناك إلا ديكور واحد ، أمكننا أن نطالب
بأن يكون مشابهاً للحقيقة . ما من شئ أصعب من إيجاد حجرة تبدو وكأنها
غرفة إلى حد ما ، أيا كانت من ناحية أخرى ، عبقرية مهندس الديكور فى
بناء البراكين النائرة أو الغلالات . لا يمكن أن نمنع الجدران من أن تكون
من القماش ، لكن ألا يمكن أن نمتنع عن رسم الرفوف وأدوات المطبخ
عليها ؟ هناك أشياء كثيرة اصطلع عليها فى المسرح ، أشياء ، أشياء علينا أن
نؤمن بها ، بحيث يمكن إعفاؤنا من الألوان المرسومة على الأقل .

وضعت الديكور الخلفى والمائدة « بالورب » ، حتى يتمكن الممثلون من
تأدية أدوارهم ويواجهون الجمهور ، أو يولونه ثلاثة أرباع وجوههم ، عندما
يجلس كل منهم قبالة الآخر ، على جانبي المائدة . رأيت فى « عابدة » جزءاً
مثلاً من خلفية المسرح ، يقود النظر نحو آفاق مبهمة يبدو أنه كان لا يدين
بشئ . للرجبة فى قطع الخط المستقيم المل .

تجديد آخر ، ربما لا يخلو من الفائدة : حذف خط الأنوار . مهمة هذه الإضاءة السفلية ، على ما يبدو ، هي جعل وجه الممثلين أعرض . لكن ، لم يكن لكل الممثلين وجوه معينة ؟ ألا تمحو هذه الإضاءة السفلية بعض للملامح الدقيقة جداً في الجزء الأسفل من الوجه ، والفكين خاصة ؟ ألا تزيف شكل الأنف وتلقى بالظلال على العيون ؟ حتى لو لم يكن الأمر كذلك ، فن المؤكد أن عيون الممثلين تقاسى منها ، بحيث يضيع أداء النظرات للممثل : يؤثر نور للسرحة في الشبكية ، في جزء عادة ما يبقى في الظل (إلا عند البحارة الذين يرون انعكاس الشمس في الماء) . وهذا هو السبب الذي يجعل من النادر أن نرى أداءً بالنظرات ، اللهم إلا حرجة العيون نحو الجانبين أو الحضور ، تلك الحرجة التي تكشف عن البياض . ويمكن أن نعزو « برشة » للممثلات للمتعبة إلى نفس هذه الأسباب . وعند ما يراد التعبير بالنظرة في المسرح ، لا يبقى إلا هذا الحل السيئ : النظر إلى الجمهور ، والاتصال به مباشرة خارج إطار خشبة المسرح ، وتلك أسوأ عادة . ويسمى هذا ، عن صواب أو خطأ ، « التصحيح على الأصضاء » .

ألا يمكن أن يعطى النور الجانبى هذه الإمكانية الجديدة للممثل : تمثيل صامت قد يقويه تمثيل بالنظرات ، الإمكانية الرئيسية في الوجه ؟

لا أتوهم أبداً أنه يمكننى أن أجعل الممثل يمثل للجمهور ، لأمعه ، وإن كان ذلك شيء نتمناه . ولا أحلم بممثل يولبنى ظهره طوال مشهد هام ، لكن لدى رغبة شديدة في ألا أرى المشاهد الحاسمة تمثل بالقرب من فتحة الملئق ، وكأني « دويتو » يستهدف التصفيق . أريد أن أراها تؤدي في مكان معين ؛ له علاقة بالموقف ذاته . لا أريد ثورة إذن ؛ وإنما بعض التغييرات الطفيفة ، لأن ما من شك في أن مضايقتنا لن تقل إذا رأينا خشبة المسرح تتحول إلى غرفة أزيل حائطها الرابع ، وتدير بعض قطع الأثاث فيها وجهها للجمهور .

وإذا كنت أحدث عن الماكياج ، فأنا لا آمل أن تستمع إلى السيدات

اللوآى بفضلن أن يكن جيلآل على أف يقتربن من الحقيقة فى أءآهن.
لأءوارهن . لكن للمثل قد يتساءل عما إذا كان من مصلحةه حقاً أن يتنكر ،
عند ما يضع للآكياج ، فى شخصية مجردة ، كما لو كان بلبس قناعاً . لننصور
سيداً وضع بين عينيه لحة غضب عنيفة بقلم أسود ، ولنفرض أن عليه أن يتسم
رد ما ، بالرغم من أنه غاضب على الدوام . يألها من تكشيرة بفيضة عندئذ :
وهذه الجبهة الملءاء « كالبلية » ، أيمكن أن تتشئ إذا ثم الأمر ؟

مألا شك فيه أنه يستحسن استخدام نور جانبي قوى — ومن الأفضل
أن يتم ذلك على مسرح صغير — فى للسرحية النفسية التى يبنى أن تنعكس .
أدق حركات النفس فيها على الوجه أكثر من الحركات والتشوش ، وذلك مع ممثلين
بلا ما كياج ، أو وضعوا ، على الأقل ، أقل قدر منه .

فضلا عن أننا ، إذا استطعنا أن نتجنب الأوركسترا المرنى ، بنوره الذى
يضابق ووجهه الملتفتة إلى الجمهور ، وإذا أمكن رفع الأرضية بحيث يرتفع
نظر المتفرج إلى ما فوق ركبتى الممثل ؛ وإذا استطعنا أن نحدد المقصورات
الأمامية بمن يأكلون فيها ، ويشربون ، ويضحكون وأخيراً . إذا أمكن أن
نحصل على الظلام التام فى الصالة فى أثناء المرض ، وبأذى مذى بدء ، على مسرح
صغير وصالة صغيرة . قد نرى ميلاد فن مسرحى جديد ، وقد يصح المسرح
مرة أخرى من اختصاص المثقفين من الناس .

مقدمة « موموازيل جولى »

(Préface à "Mademoiselle Julie", 1888, trad. C. G. Bjurström, éd.
de l'Arche) .

تشيكوف

آتون بافلوفيتش تشيكوف (Tchekhov) (١٨٦٠-١٩٠٤) كاتب روسى هجر الطب من أجل الأدب ، وكتب كثيراً من القصص القصيرة والروايات ، ولافت مسرحيته «النورس» "La Mouette" نجاحاً منقطع النظير على مسرح ستانيسلافسكى، «مسرح الفن» . ثم كانت مسرحياته «الم فانيا» "Oncle Vania" و «الشقيقات الثلاث» "Les trois soeurs" ، و «بستان الكرز» "La cerisaie" . يمكن أسلوب تشيكوف كله فى الفروق الدقيقة ، والألوان المتأرجحة بين الضوء والظل . أما الكاتب نفسه فلا يضارع فى بساطته وقدرته على تخيل جو معين .

* * *

يبحث كتاب المسرح للماصرين أعمالهم بالملائكة والأندال والهرجين لحسب . وأردت ، أنا ، أن أكون مبتكراً . فلا وجود عندى لقاطع طريق أو ملاك (وإن كنت لم أتمكن من الاستغناء عن للهرجين) ، ولم أتهم أحداً أو أبرئ أحداً . (إيفانوف) .

بدأت مسرحية «النورس» قوية وأنها هادئة جداً ، متحدية بذلك كل قواعد الفن للمسرحى . أنا أميل إلى الشعور بعدم الرضا عنها ؛ وعندما أطود قراءتها ، أدرك مرة أخرى أننى لست مؤلفاً مسرحياً ألبته .

* * *

البطل والبطولة ، مطالبات باحداث بعض التأثيرات للمسرحية . مع أن طرء فى الحياة لا يطلق على نفسه رصاصة فى كل وقت ، أو يشتم نفسه ، أو

يصرح بحبه ، أو يعبر عن أفكاره العميقة في سبيل متدفق . لا ! بل نراه ، في أغلب الأحيان يأكل ويشرب ، ويغازل ، ويقول الحماقات . وهذا ما ينبغي أن نراه على المسرح . لا بد من كتابة مسرحية يروح فيها القوم ويحيثون ، ويتناولون العشاء ، ويتحدثون عن الجو ، وياعبون « الويست » ، لا نتيجة لإرادة المؤلف ، ولكن لأن الأمور تسير على هذا النحو في الحياة الحقيقية . هل أنادي إذن بالمذهب الطبيعي على طريقة زولا ؟ لا ، بالمذهب الطبيعي ، ولا بالمذهب الواقعي . لا ينبغي أن نقول الشيء داخل الإطار ، بل ينبغي أن نتحرك الحياة على ما هي عليه ، والناس كما هم ، حقيقيون لا مبالغة فيهم .

(Conversation avec Serge Gorodetski)

* * *

تذكروا أن لدى الكتاب الذين نصفهم بالخلود ، أو العظمة فقط ، هؤلاء الكتاب الذين يسكروننا ، سمّة مشتركة هامة جداً ، إنهم يتجهون إلى مكان ما ، ويدعوننا معهم ، ويجعلوننا نحس ، لا بذهننا فقط ، وإنما بكياننا كله ، بأن لديهم هدفاً معيناً ، شأنهم شأن شيخ والد هاملت الذي لا يجيئ وبلقي بالاضطراب في خيالنا بلا داع . هذه الأهداف أهداف مباشرة عند البعض ، نحو العبودية ، أو تحرير الوطن ، أو السياسة أو الجمال ، أو القودكا ، بكل بساطة ، كما هي الحال بالنسبة لدينيس دافيدوف ، وأهداف بعيدة عند البعض الآخر : الله ، أو الحياة الخالدة ، أو سعادة الإنسانية ، الخ ... وأفضل هؤلاء الكتاب واقعي يصف الحياة كما هي ، لكننا نحس معه ، فضلاً عن إحساننا بالحياة كما هي ، بالحياة كما ينبغي أن تكون — لأن كل خط من خطوطه متشبع بوحي هدفه ، كما لو كان متشبعاً بعصارة ما — وهذا ما يفرينا . أما نحن ، نحن ! فنصور الحياة كما هي ، ولا شيء بعد ذلك ، لا شيء حتى لو أردتم تحريكنا

بالكرابيج . ما لنا من أهداف بعيدة أو قريبة ، ونفسنا خالية ، خالية تماماً .
ما لنا أهداف سياسية ، كما أننا لا نؤمن بالثورة ، ولا بوجود الله ، ولا نخاف
الأشباح ؛ وأنا شخصياً لا أخاف الموت أو العمی . ومن لا يرغب في شيء ،
أو يعلق آماله بشيء ، أو يخاف من شيء . لا يمكن أن يكون فنانا

« A. Souvorine, 25 novembre 1892. l'ans " Tchekhov par lui-même",
éd. du Seuil, trad. Sophie Lafitte) .

ماريتى :

فيليو تومازو ماريتى Marinetti (١٨٧٦ — ١٩٤٤) كاتب
إيطالى قام بمجزء من دراسته فى باريس ، ونشر بالفرنسية
مأساته الأولى ، « الملك بومبونس » « Le Roi Bombance » ،
وأسس مجلة بعنوان « شعر » « Poésie » . فى مايو ١٩١٧ ،
ظهر فى « الفيجارو » أول « منشور فى من الأدب المستقبلى »
« Manifeste technique de la littérature futuriste » .
وتلته منشورات أخرى عن المسرح ، والرسم ، والنحت ،
والعمارة ، والموسيقى ، فى الأثناء التى كان ماريتى يعد فيها
محاضراته ، ويجدد فى العالم كله أتباعا لفنونه الثورية التى
تتمحور للسرعة ، والآلات ، وتمجد الحرب بوصفها « صحة
العالم » ،



المستقبلية

العمل المسرحى هو ، بكل تأكيد ، من بين الأشكال الأدبية قاطبة ،
الشكل الذى له أبعد مدى مستقبلى .

نريد أيضا أن يكف الفن المسرحى عن أن يكون على ما هو عليه اليوم :
منتج صناعى حقير ، خاضع لسوق اللهو وللثقة فى المدن .

لذا ، يجب إزالة كل الآراء المسبقة القذرة التى تسحق المؤلفين ، والممثلين ،
والجمهور .

(١) لذا لنقن المؤلفين احتقار الجمهور ، وجمهور العروض الأولى بصفة
خاصة ؛ ها هو ذا — إجمالا — التحليل النفسى لهذا الجمهور : تنافس فى

القبسات والأزياء النسائية ، تباه بالمقعد الغالى يتحول إلى كبرياء ذهنى ، مقصورات وصلات يحتلها قوم ناضجون أترباء ، عقلهم ميال بطبيعته إلى الاحتقار ، وهضمهم نشط جداً ، مما يقتضى مع أى مجهود ذهنى .

يتغير مزاج الجمهور وذكاؤه بتغير مسارح المدينة ، وفصول السنة الأربعة . فهو يخضع للأحداث السياسية والاجتماعية ، وزوات للوثة ، وهطول الأمطار فى الربيع ، واشتداد الحرارة والبرد ، وآخر مقال قرئ بهد الظهيرة . وبما يؤسف له أن الجمهور لا يرغب إلا فى المضم ، فى المسرح ، على وجه مستحسن . فهو لا يقدر إذن إطلاقات على الرضا من عدمه ، أو تصحيح أى عمل فنى . بوسع المؤلف أن يعمل على إنقاذ جمهوره من الحال الوسط ، كما يتقذ الفريق بإخراجه من الماء . لكن ، على المؤلف أن يحذر من أن يدع أبلى الجمهور الهلعة تقبض عليه ، لأنه إذا فعل ، هلك معه ، لا محالة وسط طافية من التصفيق .

(٢) نلقن (المؤلفين) أيضاً كراهية النجاح المباشر الذى يتوج الأعمال المتوسطة العادية . فالمسرحيات التى تؤثر مباشرة ، بلا وسيط أو شرح فى أفراد الجمهور كافة ، إنما هى أعمال قد تكثر أو تقل جهود بنائها . لكنها تخلو تماماً من الجدة ، وبالتالي من العبقرية الخلاقة .

(٣) على المؤلفين ألا ينشغلوا إلا بالأصالة المجددة . فكل المسرحيات التى تبدأ من فكرة مبتذلة ، أو تأخذ فكرتها ، أو أساليبها ، أو جزءاً من أجزائها ، من أعمال فنية أخرى ، مسرحيات تستوجب الاحتقار التام .

(٤) لأن موضوع الحب ومثلث الزنا قد استهلكا فى الأدب ؛ يجب أنند يحولا على المسرح إلى قيمة ثانوية كقيمة الأحداث ؛ والا كسموار ؛ أى يجب أن يكونا كما أضحيا اليوم فى الحياة مقابل مجهودنا المستقبلى الضخم .

(٥) لأن الفن المسرحي ، شأنه شأن أي فن ، لا يهدف إلا إلى انتزاع روح الجمهور من الواقع اليومي ، وإثارتها في جو باهر من النشوة الذهنية ، نحتقر كل للمسرحيات التي تحمل على الانفعال وسكب الدمع خسب ، بعرضها لمشهد يثير الشفقة حتماً : أم فقدت ابنها ، أو فتاة لا تستطيع أن تتزوج من محب ، أو ما شابه ذلك .

(٦) نحتقر ، في الفن ، وللمسرح خاصة ، كل تجديد للبنى التاريخية ، سواء استمد أهميته من الأبطال المشهورين ، نيرون ، أو قيصر ، أو نابليون ، أو كازانوف ، أو فرنسيسكارييني ، أم استند إلى الإيماء التي توجده غمامة أزياء وديكورات الماضي اللاعجية .

على الدراما الحديثة أن تعبر عن الحلم المستقبلي الكبير ، النابع من حياتنا المعاصرة التي تفاقمت فيها السرعة الأرضية ، والبحرية ، والجوية ، وسيطر عليها البخار والكهرباء .

يجب أن ندخل في المسرح عصر الآلهة ، والرجفات الثورية الكبرى التي تهز الجموع ، والتيارات الفكرية الجديدة ، والاكتشافات العلمية الكبرى التي حولت إحساسنا وعقليتنا كإناس يعيشون في القرن العشرين تحولاً تاماً .

(٧) لا ينبغي أن يكون الفن المسرحي فوتوغرافية نفسية ؛ بل ينبغي أن يكون تأليفاً حماسياً للحياة في خطوطها المميزة التي لها دلالتها .

(٨) لا وجود لفن مسرحي بلا شعر . أي فن مسرحي بلا نفوة أو تأليف يجب أن تستبعد الأشكال الشعرية المنتظمة . سيستخدم الكاتب المستقبلي الشعر للرسالة : وهو تنظيم متحرك للصور والأصوات التي تنتقل من أبسط الطبقات لتعبر ، مثلاً ، بدقة ، عن دخول خادم أو إغلاق باب ، وترتفع تدريجياً مع إيقاع المناظر في مجموعات إيقاعية مختلطة بالتناوب ؛ عند ما يتعلق الأمر مثلاً بإعلان انتصار الشعب أو ميتة أحد الطيارين المجيدة .

(٩) يجب أن نهدم فكرة الثراء المتسلطة على عالم الأدب ، لأن جشع الكسب دفع إلى المسرح بمسدد لا حصر له من الأذهان التي لم توهب إلا صفات المؤرخ أو الصحفي .

(١٠) زيد أن نخضع للمثلين لسلطة الكتاب ؛ ونترعهم من سيطرة الجمهور التي يدفعهم حتما إلى البحث عن الأثر السهل ، ويبعدهم عن أى مجهود في سبيل الأداء العميق .

لذا يجب إنهاء عادة التصفيق والصغير للضحكة ، تلك العادة التي يمكن أن تستخدم كبار ومترو الخطابة البرلمانية ، لأى ، بكل تأكيد ، كقياس للعمل الفني .

(١١) وبينما ننتظر هذا القرار ، نلقن للتألفين وللمثلين الهذلة التي يستشعرونها عند ما يصغر لهم الجمهور .

ليس من الضروري أن يكون كل ما يقابل بالصغير جديدا أو جيلا . لكن كل ما يصفق له مباشرة لا يتعدى الذكاء المتوسط ، وهو ، بالتالى ، شىء متوسط ، أى هادى ، أو شىء يقذف به ثانية ، أو هضم هضمًا جيدا .
(« Le Futurisme » , éd. Sansot, 1911,) .

فلاديمير مايا كوفسكى

فلاديمير فلاديميروفتش مايا كوفسكى MaiaKovski (١٨٩٤ - ١٩٣٠) شاعر روسى انضم إلى الحزب الاشتراكى وهو فى الرابعة عشرة ، وخالف الجماعة المستقبلية التى تكونت فى روسيا على أثر منشور ماريتى . نشر مايا كوفسكى منشورا بعنوان : « لكمة التوق العام » « La Gifle au goût public » ، أعلن فيه نيته فى مقاومة الرمزية المنحلة . أراد هذا المؤلف أن يكتب للشعب ، ووضع فنه فى خدمة الدعاية الشيوعية . كما أنه شاعر موهوب جداً ، غنائى ، وساخر ، وعجب للعنالة . خلف لنا مايا كوفسكى مسرحية تحمل اسمه ، وكذا « مسرحية دينية مضحكة » « Mystère-Bouffe » ، و « البقة » « La Pumaïse » ، و « الغسيل الكبير » « La Grande Lessive » وعدة قصائد أشهرها واحدة بعنوان « السحاب مرتديا البنطلون » « Le Nuage en pantalon » .



مسرح ، وسينما ، ومستقبلية

سيداتى ، سادى :

لا يمكن أن تتوقف حركة الهدم الكبرى التى اضطلعنا بها فى مجالات الجمال كافة ، باسم فن المستقبل — الفن المستقبلى — أمام أبواب المسرح .

يثيرنى الحقد على فن الأمس ؛ والحقد على « النوراستينيا » التى رعاها الشعر ، والرسم ، والمسرح ، والحقد على هذا الكلف اللامجدى بوصف للشاعر الصغيرة ، بالطول وبالعرض ، لدى أناس فى سبيلهم إلى الزوال . لن أستخدم

التضخم المصطنع ، أو الأسلوب الغنائى لأثبت حتمية قدوم أفكارنا . لكنى
سأستند إلى العلوم الرياضية ، ودراسة العلاقة بين الفن والحياة .

أحتقر « العجالات الفنية » ، أمثال « أبولو » و « الأقنعة » ، التى تجعل
العبارات الأجنبية المعقدة تطفو على خلفية من العبث القاتم ، كالعيون فوق
الحساء ، وإنى لسميد بنشر هذا الخطاب فى مجلة سينمائية فنية .

سأسال سؤالين :

(١) هل ينتمى المسرح المعاصر إلى الفن ؟ (٢) وهل يستطيع أن يحتل
المنافسة مع السينما ؟

يدفعنا عنف الحياة العصرية أمرا إلى ممارسة ملكاتنا فى ميدان المعرفة
ممارسة حرة ، أى إنه يدفعنا إلى ممارسة الفن . صمحت المدينة للسكان ، بعد أن
روت آلاف الآلات البخارية ، باستيفاء حاجاتهم العادية بالعمل ست أو سبع
ساعات فقط فى اليوم . هكذا يفسر الاهتمام الضخم الذى يوليه رجل
اليوم للفن .

أوجد التمييز بين أنواع العمل مجموعة خاصة من المشتغلين بالجمال . بعد أن
تعب الفنان من تصوير « مفاتيح العفقات السكرى » ، أصبح يفضل عليها
فضاء الفن الديمقراطية الواسع ، مطلوب منه أن يشرح للمجتمع فى أية ظروف تحول
فنه إلى فن مفيد عامة ، بعد أن كان فنا فرديا لا يخدم إلا الفنان وحده .

الفنان الذى أعلن دكتاتورية النظر له الحق فى الوجود . وجد فن الرسم
سبيله بتأكيده أن اللون ، والخط ، والشكل قيم فى حد ذاتها . كذلك ، لهم
الحق فى الوجود أولئك الذين أيقنوا أن الشعر يزدهر عندما تعينه الكلمة ،
ورسمها ، وصوتها . هؤلاء هم الشعراء ، ولقد اكتشفوا الطريقة التى يعملون
بها الشعر يزدهر أبداً الأبدى .

هل للمسرح - ولم يكن ، قبل مجيئنا ، إلا حجة مصطنعة لممارسة فنون أخرى - حق في الوجود المستقل بوصفه فنا خاصا ؟

يتضمن المسرح الحديث الإخراج ؛ لكن هذا الأخير من إنتاج فنان. نسي حريته ، وانحصر إلى مستوى الفن النفعي .

إذا نظرنا إلى المسرح من وجهة النظر هذه ، بدا لنا أنه خارج على الثقافة ، ولا يفعل شيئا إلا أنه يستعبد الفن .

« الكلمة » هي العنصر الآخر المؤلف للمسرح ، بعد الإخراج . لكن ، هنا أيضاً ، يرجع الانطباع الجمالي ، لا إلى التأثير الداخلي للكلمة ، وإنما إلى كونها أداة لنقل الأفكار السياسية والأخلاقية الخارجة عن الفن ^(١) .

وهنا أيضاً ، لم يعمل المسرح الحديث إلا على استعباد الشاعر والكلمة ..

واضح إذن أن المسرح ، قبل مجيئنا ، لم يكن موجوداً كفن مستقل .. هل نجد في التاريخ آثاراً لمثل هذا الوجود ؟ طبعاً !

لم يكن في مسرح شكسبير أي ديكور . ولقد فسر النقاد الجبهة هذه . الظاهرة بقولهم إن فن الديكور لم يكون موجود آنذاك . ومع ذلك ، فقد كانت هذا العصر عصر ازدهار الواقعية في التصوير . أما عن مسرح « أوبرا مارجو » ، فلم يكن يقيد بمثليه في أغلال الردود المفتعلة .

لا تقبل هذه الظاهر التفسير إلا بوصفها إحساساً سابقاً بفن خاص للتمثيل ، يتم فيه التعبير عن أقوى حركات النفس ، لا بالكلمات ، وإنما باللهجة وبعض

(١) مثلاً ، يفسر الانطلاق الوهمي للمسرح ، خلال العشر أو الخمس عشرة السنة الأخيرة ، بانطلاق الفكر العام فقط (« الطبقات الدنيا » « Les Bas - Fonds » « بيرجنت » « Peer Gynt ») ، في حين تموت المرحيات ذات الأفكار المقيمة في بضع ساعات . (مذكرة لايالكوفسكي) .

الأوضاع الاتباعية الحرة . وما الأهمية ، إذا لم يكن للكلمات معنى محدد ،
أو كانت هذه الأوضاع مرتجلة !

فيكون فن تمثيل جديد حر .

المسرح الذي ينصرف إلى تصوير الحياة تصويراً فوتوغرافياً ، يقع اليوم
في التناقض التالي : تمثل خلفية الديكور الجامدة فن التمثيل ذا الجوهر النشط
المتحرك . والسينما التي تثبت الحركات في انسجام ، تقضي على هذا
التناقض الجارح .

لقد حكم المسرح على نفسه ، وعليه أن ينقل تراثه إلى السينما . وستفسح
السينما ، بتحويلها الواقعية الفنية الساذجة — بمخاطباتها واقعية تشيكوف
وجوركي — إلى مجرد فرع صناعي ، الطريق أمام مسرح المستقبل ، مسرح
فن التمثيل المتحرر من القيود .

(« Premier Manifeste » , in « Ciné-Journal de Moscou » , No. 14, 27:
juillet 1913, trad. Nina Gourfinkel) .

هنرى - رينيه لينورمون :

هنرى - رينيه لينورمون (Lenormand) (١٨٨٢ -
١٩٥١) مؤلف مسرحى فرنسى أخرج جورج يتوفيف كثيرا
من مسرحياته . تعلق لينورمون بجنابيا للاشعور ، والمواطف
المرضية ، وخلف لنا أعمالا عسيرة : « الزمان حلم » ،
« Le Temps est un songe » ، و « السموم » Le Simoun ، و « آكل
الأحلام » Le Mangeur de Rêves ، و « الإنسان وأشباهه »
L' Homme et ses Fantomes ، و « مجنونة » Mixture ، و « مجنون »
Le Folle du Ciel الخ ... ونشر أيضا « اعترافات » مؤلف
مسرحى « Confessions d' un auteur dramatique »



باريس ، مركز الفن المسرحى

خلقت عقلية أوروبية ، سواء أردنا ذلك أم لم نره : قام ، من أول القارة
إلى آخرها ، نوع من رضا الإحساس عن بعض أشكال الفكر . أخيراً ، جاء
الأوروبى الطيب الذى استدعاه نيتشه . أسماء سترندبرج ، وتشيكوف ، وشو ،
وكلوديل ، هى فى نظره الأسماء المسيطرة على العصر . ومن وراء أبطال التعبير
الكلاسي هؤلاء ، يتحسس فى الظلام فنا لا يستطيع أن يعرفه لنفسه بعد :
جمال بلا كلمات وترجمة شكلية متحركة لأحلامه ... يتعلق الأمر بمعرفة
ما إذا كنا سنستمر ، أمام أوروبا الساخرة للندھشة ، فى ادعاءنا أن الأدوات
التي نطربها الزنا البورجوازي ، والقصص البوليسية ، والكوميديات الثلاثية
المعنى هى وحدها التي تستحق أن تحمس القوى النفسية لدى شعب متطور .
يجب أن تصبح باريس مركزاً للفن المسرحى ، له على الأقل أهمية مدينة ألمانية

عدد سكانها مائتا ألف نفس ، وذلك من أجل مجد الثقافة الفرنسية . يجب أن
 نتمكن من الاستماع فيها إلى أعمال مثل « النورس » la Mouette لـ تشيكوف
 و « رقصة الموت » La Danse de Mort و « السوناتة الشبح » Sonate Fantome
 لـ ستندبرج و « حفلة الزفاف » Les Noces لـ موليوداسكي ، و « قيصر وكليوباترة »
 لـ برناردشو . يجب أن نشهر فيها أسماء كنوت هامسون ، وبيتس ، وسينج ،
 وطاقور ، اشتهار صحفيي مجلاتنا للسرحة تقريبا .

(in « Comoedia », 13-12-1a-II)

نددت بمساويء الحلم ، وشربت أكسير الحلم . امنت معرفة الإنسان ،
 وخدعتني أناس أقل بصيرة مني بكثير . وأحيانا ، خدعت نفسي . بينت الأضرار
 التي تترتب على سم التحليل ، مع أنني كنت قد تجرعت جرعتي منه . ورأيت ،
 كل يوم ، قدرة معاصري الخلاقة تتناقص تحت ضربات الخرافة والقلق . لكن
 أى علاج قدمت لهم ؟ أبيت عليهم الالتجاء إلى الله ، وفككت من أجلمهم ،
 بطريقة ساخرة ، فخاخ السحر والتنجم وكل أوهام العاطفة الدينية الثانية .
 وسددت سهاى إلى التعلق البورجوازي للفرد بالمادات القائمة (Conformisme)
 والأخلاق المسيحية ، ووصلت إلى نوع من اللاأخلاق ، يشبه ديننا من أديان
 الشر ، له هو الآخر ، تعلقه بالمادات القائمة ، وقواعده ، وربهاته .

أردت أن أنهي الأمر بإنسان المصور الكلاسيكية ، مثال الخلق المسرحي
 القوي . فلسفته ، هذا البطل الديكارتى القابل تماماً للتحليل ، إلى القوى للفسدة
 التابعة من لا شعوره . وجعلت منه لعبة للقوى الطبيعية ، وأخضعته لقانون
 المناخ القاسى ، وأوقفته فى تساؤل لا جدوى منه ، أمام أسرار الموت ، والزمان
 والمكان . وحاولت أن أوسع ملكة المسرح التي لا يمكن أن تجد حدودها فى
 الحياة الفردية ، ما دام ليس لها حدود إلا حدود الخلق . لكن الإنسان خرج
 من هذا العالم الذى أدخلت فيه الحرارة والضباب ، والعواصف الرملية والفرزة ،
 والظلال والأحلام ، يأساً أكثر منه متحمساً ، فقيراً أكثر منه غنياً ، متردداً
 أكثر منه راسخاً فى إيمانه .

بذا! أكون قد لعبت دور نذير الشؤم الذى نعق بإصرار حول إنسان
بداية القرن العشرين، وغزواته الاجتماعية، وآلاته، وتقدمه، ومنجزاته.
وأكون قد أعلنت عن الإعصار الرهيب الذى ما زال مستمرا، فيما يقرب من
ثلاثين مسرحية؛ أفضلها لم يمثل فى أغلب الأحيان. لكن، تخيل إلى أحيانا
أن تواطئا مبهما كان يربطنى بالإعصار أكثر مما كان يربطنى بضحاياه. وأنظر
إلى نفسى وكأننى نبي متهم بالغيابة، أو شاهد لم يتمرد بما فيه الكفاية على
مجتمع يتحلل...

(Préface aux «Confessions d'un auteur dramatique», Ed. Albin Michel).

موريس جرافيه :

موريس جرافيه Gravier أستاذ في السوربون تخصص في الأدب الألماني والاسكتداني ، ويدرس هنا خصائص البطال .
التميزى الذى ألقه القارئ الفرنسى أقل من غيره من الأبطال .
بدسترنديج Strindberg وودكند Wedekind ، كتيب .
كتاب المسرح الألمان الملتصون إلى المدرسة التعبيرية بمعنى الكلمة :
تولر Toller ، وهازنكلير Hasenclever ، وبرونن Bronnen
وكايزر Kaiser ، وسترنهيم Sternheim — مسرحيات تعارض
مع المذهب الطبيعي ، ويبلغ عنقها القوية أحيانا ، وذلك فيما بين
١٩١٨ و ١٩٢٤ .

يقدم المسرح التعبيري نفوسا ، لا خلائق (٠٠٠) من الصعب علينا أن نلمح
نفس الآخرين . فعند الآخرين ، نكون أكثر ميلا إلى رؤية الخلق ، وأكثر
حساسية للناحية الكاريكاتورية ، وهذا طبيعي على أية حال . وأصحاب
المذهب التعبيري متفقون معنا في تقرير ذلك ما دام سترندبرج يقول في مكان
ما : « لا يعرف المرء حقا إلا حياة واحدة : حياته » . يقترب على ذلك أن الدراما ،
التعبيرية دراما أوتويوغرافية ، أو بالأصح دراما « اعترافية » .

هناك صفة أخرى أساسية يتصف بها هنا المسرح : ما دامت « ذات »
المؤلف في الوسط ، بالتالى يأخذ هذا المسرح بكل سهولة شكلا « أحلاميا »
فالشخص الذى يحلم يضع نفسه فعلا ، أوتوماتيكيا ، وسط ما يتخيله من العالم
الذى يخلقه من حوله . مما يجعل ارتباط فكرة دروسبل Drosspel
(لعب الحلم) ببيان نظرية فرويد أكثر وثوقا .

ولنحاول الآن أن نحيط بالشخصية الرئيسية (٠٠٠) ما هي أسماء شخصيات
 للسرحدات التعبيرية؟ الشخصية رقم ١ في « طريق دمشق » اسمها « المجهول » .
 وهناك شخصية أخرى ألمانية اسمها der Namenlose أى « من لا اسم له » .
 وشخصية معروفة من شخصيات تولر اسمها Masse-Mensch ، « أى الإنسان
 في مواجهة المجموعة » . ونبليغ ذروة الأمر مع بطل مسرحية دائمة الحركة يحمل
 هذا الاسم : Ingen ، أى « لا أحد » . ولا بد من الاعتراف بأن حمل بطل ما
 لاسم مثل « لا أحد » ليس بالشئ العادى . لكن لهذا الاسم معنى خاصا .
 فبطل المسرحية يبحث عن نفسه ، ولا يعرف من هو . البطل التمييزى يبحث
 عن نفسه ؛ إنه مجهول ، إنما من نفسه بصفة خاصة .

هذا للسرحد إذن مسرح ازدواج . وللعروف أن الازدواج في حد ذاته
 ليس بالظاهرة الملمنة . إذن ، فهو مسرح القلق ، حيث نحمل « القات »
 حمل الحياة الفردية للنزلة الثقيل بأكله ، وبكل ما فيه من روع . وواضح أنه
 مسرح يتحول إلى اتجاه وجودى .

(٠٠٠) لمحة أخيرة عن نفسية البطل التعبيري : هذا البطل ليس بالرجل
 القوى أو « القوة للندفة » ، ولا قرابة له بالبطل الغريب الشاذ أو البطل
 الرومانسى (على الطريقة الفرنسية) . إن مأساته هي مأساة الإثم . ربما اقترف
 إنما لم يقدر أبدا على تعريفه ، ومن ثم ، فهو يقع فريسة للاضطهاد . ويعتقد
 سترندبرج أن هذا الاضطهاد من فعل بعض القوى الشيطانية (Makerna) ،
 التي تأتمر أحيانا بأمر رب منتقم يشبه الله في التوراة . وقد تتمثل هذه القوى
 في ضغط المجتمع ، عند الألمان الذين يغالب عليهم التحمس السيامى ؛ سحق
 المجموعة للفرد : تلك هي مأساة Masse-Mensch . لكن أباكات الحال ، لا بد
 لكي يكون هناك مسرح تمييزى من وجود الاضطهاد ، ولا بد من أن تتحرك
 حول البطل — الذي يبدو وكأن أمره قد افتضح — كائنات شريرة لم تخلق
 ولم تر النور إلا لتمدبه .

مما يجعلنا نقدر ، إجمالاً ، على تكوين نوع من المجموعة الشمسية لشخصيات الدراما التعبيرية . في الوسط ، البطل ، مصدر كل نور ، وظل الشاعر ؛ ومن حوله إشعاعه ، الشخصيات التابعة منه مباشرة ، شخصيات هي هو نفسه ، لكنها مختلفة إما أخلاقياً ، وإما زمنياً ؛ ثم شخصيات أخرى انعكاسية ، خاصة المرأة . والمرأة تتمتع بامتياز فريد من نوعه في المسرح التعبيري : لا وجود لها إلا بفضل البطل . فهو يعطيها اسمه وسنه ، ويقول لها ما ينبغي أن تكون عليه وما ينبغي أن تفعله . وهي تلعب دوراً خاصاً للغاية . عليها عند سترندبرج ، أن تفرى البطل وتعذبه وتقوده إلى السماء بتعذيبها إياه . إنها تائب دوراً قريباً من دور مفيسستو عند جوته ، وإن كان أقل عبقرية . وإلى جانب هذه الشخصيات التي تستحق لقب personer (أشخاص) يوجد ، عند سترندبرج ما يسميه هذا الأخير Bifigurer (وجوه ثانوية) أو الظلال (Skugger) . ولا نعرف بالضبط إذا كانت هذه الشخصيات موجودة أم لا ، أو إذا كانت أوهام كابوس ، على أية حال ، لا وجود لها إلا من أجل التعذيب . إنها آلات رهيبة ترقص حول الشخصية شيئاً أشبه بالباليه القطيع . والتطور إلى الباليه واضح جداً في « الحلم » ، حيث رى جيمنازيوما طبيباً يعالج فيه عدد من الأفراد علقوا في آلات ، ويجذبون على الإيقاع . وفي هذا سبق لباليه الآلات الذي يتحول فيه الكائن البشري نفسه إلى عنصر أو قطعة آلية . ولقد أثار هذا التأمل الإعجاب ، ونقل عدة مرات في ألمانيا والدانمرك ، في مشاهد للمستشفيات الحربية ، والقطارات الصحية ، وهي صور بغيضة قريبة من الواقع أوحث بها الحرب الأخيرة (عند تول وسفندبرج خاصة) .

(٠٠٠) التعبيرية كلمة اخترعها الرسامون أصلاً ، واخترعت من أجلهم . كان الأمر يتعلق بالتخلي عن التأثيرية التي كانت قد استنفدت آخر إمكانياتها مع مونيه ، وبالت في فصل الذبذبات الضوئية إلى أن حثت تماماً حدود الأشياء . وكرد فعل ، رى ماتيس يحد الأشياء بخطوط سوداء جداً ، يائنة واضحة . كذلك انحرفت للمسرحية « الطبيعية » لتحليلها عناصر الشخصية

الإنسانية إلى ما لا نهاية ، ولعبها بهذه العناصر لعبة غريبة . كان الأمر قد انتهى إلى عدم العثور على نواة النفس البشرية ؛ وهذه النواة هي ما يعمل أصحاب المذهب التعبيري بأنسين — بعدم حذاقة في أغلب الأحيان — على العثور عليها من جديد والإحاطة بها . ونظراً لميلهم الساذج إلى الثقة بالأطباء والأطباء النفسانيين ، وماديتهم التافهة ، عالج أصحاب المذهب الطبيعي المادة الإنسانية ، كما لو كانت تركيباً من المواد الكيماوية ودرسوها ، لست أدري بأى روح علمية جداً . سوف تصور التعبيرية في مسرحياتها الإنسان بأقصى ما فيه من عناصر شخصية ، رئيسية ، إلهية . ولن تقوم بعد الآن على الانطباع ، لأن كل شاعر سوف يرغب في بذل أعمق ما في نفسه ، ولن يتحدث إلا عن نفسه . سيحل التعبير محل الانطباع ، في حركة مضادة مباشرة ، وانبتاق من الداخل إلى الخارج .

(Les Héros du drame expressionniste

Communication de Maurice Gravier aux Entretiens d'Arras, juin 1957. Editions du C. N. R. S., in Le Théâtre moderne, Hommes et tendances, 1958).

« أبطال المسرحية التعبيرية » . حديث لموريس جرافيه في محادثات آراس
يونيو ١٩٥٧ في « المسرح الحديث : رجال واتجاهات » .

فرانز كافكا :

فرانز كافكا Kafka (١٨٨٣ — ١٩٢٤) كاتب تشيكي
لغة الألمانية . لأنه كان مولعا بالميتافيزيقا والحلم ، أورد في
« يومياته الخاصة » Journal intime ، التي بدأها عام ١٩١٠ ،
سلسلة من الإشارات الذكية الحادة . عرفت مؤلفات كافكا —
« القصر » Le Château ، و « المحاكمة » Le Procès ،
و « سور الصين » La Muraille de Chine و « أمريكا »
L'Amérique — بعد موته خاصة .

الدراما (على المسرح) أكثر استيعابا من القصة ؛ لأنها ترينا كل
ما نقرؤه فقط .

لكن الأمور لا تسير على هذا النحو إلا ظاهريا فقط ، لأنه ، إذا كان
الشاعر لا يستطيع أن يرينا إلا ما هو أسامى في القصة ، فإن الدراما ترينا
كل شيء ، للممثل : والديكور ، حتى إننا نرى ما هو ثانوى ، لأننا لا نرى
ما هو أسامى فحسب . وبالتالي أفضل مسرحية بالمفهوم القصصى قد تكون
تلك التي لا تخضع لأي إغراء ، مثلا ، دراما فلسفية يقرؤها ، بلون جالسون في أي
ديكور يمثل غرفة .

حل المؤلف المسرحية بجميع تفاصيلها ، وتقدم من تفصيل إلى تفصيل ،
وبجمعه فقط لكل التفاصيل في الحوار ، أنقى عليها قلبها وقوتها الدرامية .

تصل الدراما في قمة تطورها إذن إلى تجسيد لا يحتمل ، يرغب للمثل ، بالدور
اللمتبحر عليه كنموذج — هذا الدور الذى يطفو من حوله ، وقد شجب
وتفكك — ، في جذبه إلى أسفل وجعله محتملا . تحقق الدراما إذن في القضاء ،
لكن لاكتشف تحمله العاصفة ، أو بنيان كامل انتزعت أسسه من الأرض ،
بقوة ما زالت ، حتى اليوم ، قريبة جداً من الجنون .

كان المسرحية ترقد أحيانا فوق ، في السقف للزين ، وكان للممثلين زعوا
منها لمئات يسكنون طرفها بيدم ليلعبوا ، أو يلغوها حول أجسامهم . وكان
إحدى المئات التى يصعب زعها تطير أحد الممثلين في الهواء ، من وقت لآخر
فقط ، أمام روع الجمهور الشديد .

(Journal, trad. Marthe Robert, Ed. Grasset, 1954).

أشعر بالراحة لأنى قرأت سترندبرج . أنا لا أقرأه لمجرد القراءة ، وإنما
أفعل ذلك لأربض فوق صدره . إنه يحملنى كالطفل فوق ذراعه اليسرى .
أنا جالس هنا ، كرجل فوق تمثال . أو شكت أن أسقط عشر مرات ؛ وفى
المحاولة الحادية عشرة ، جلست فى أمان ، وأنا واثق من نفسى ، وأمامى منظر
عريض فسيح .

... قرأت سترندبرج الذى يغنى .

(id.)

كل من يحب عندنا يلاقى بالترحاب .
هل تعلم بأن تصبح فنانا ؟ تعال !
فمرحنا يستخدم كل الناس ،

ويضع كل واحد في مكانه .

هل اتخذت قرارك ؟ نهنتك .

لكن ، أسرع ، وتقدم

قبل الثانية عشرة مساء .

لأن في الثانية عشرة سنخلق الأبواب ، ولن نفتحها بعد ذلك أبداً .

وويل لمن لم يؤمن ...

(Roman: L' Amerique).

كاريل كايك :

كاريل ماتي كايك Capek — شود (١٨٦٠ — ١٩٢٧)
كاتب تشيكي حلل في قصصه مجتمع عصره والضف الإنسانى ،
وتعالج مسرحياته : « الأم » La Mère ، و « د. ر. و. ر. »
« R. U. R. » ، و « حياة الحشرات » La Vie des Insectes ،
قضايا الساعة .

هل أصبح المسرح شيئاً قديماً ؟

يؤكد الكثيرون ممن يمتنون للمسرح ، أو النقد للمسرحى ، أن للمسرح
أصبح شيئاً قديماً ، وذلك بثقة تدعو إلى الأسف . صحيح أن بعض العلامات ،
خاصة ضعف الإنتاج المسرحى الحالى ، تجعلهم يبدون على حق . ومن ناحية
أخرى ، يهجر « السواد الأعظم من الجمهور » للمسرح من أجل دور السينما
والاجتماعات الرياضية . فالسينما ترضى خياله أفضل مما يفعل للمسرح ؛ والرياضة
تقدم له مشهد الصراع ، وتجعله يرى استعمال جميع القوى البشرية للشدودة
إلى أقصى درجة . فى حين أن للمسرح ، بإمكانياته المحدودة ، لم يعد يستهويه ،
على ما يبدو ، بحيث يثير خياله أو يجذب انتباهه . على المسرح إذن أن يقاوم
منافسة شديدة . ولا ينبغي أن يغيب عنه ذلك أبداً . عليه أن يفهم أنه لم يعد
له المسكنة المختارة التى كان يحتلها فى الحياة الاجتماعية ، فيما مضى . أوجب إذن
على السؤال للطروح بقولى : « إذا أثبت للمسرح ، فى هذه الظروف ، أنه
ما زال قادراً على المقاومة ، فهذا دليل على أنه لم يوشك على الزوال بعد » .
لكن عليه أن يقاوم .

يبدو أن هناك طريقتين يثبت للره أو الشيء بهما وجوده أمام منافسه : إما أن يقلده ، لهزمه بأسلحته ذاتها ، وإما أن يفعل عكس ما يفعله . ومع ذلك ، فهناك إمكانية ثالثة : عمل هذا وذاك في آن واحد . وهذا هو ، في رأيي ، الموقف الذي يجب أن يتخذه للسرحة للعاصر . عليه أن يحتفظ بالخصائص التي تميزه عن فنون العرض الأخرى ، دون أن تمس : الإلهام الشعري والفناني ، والفكرة ، « والعمق » النفس . لكنه يستطيع ، بل ينبغي أن يكون قويا ، مثير الإعجاب والانفعال . عليه ، هو أيضاً ، أن يظهر الإنسان وهو مشدود إلى أقصى درجة ، وأن يدخل في اعتباره القوى الكبيرة التي تحكم الحياة الإنسانية ، تلك القوى التي يكشف لنا عنها ، خطوة خطوة ، كل من علم الحياة وعلم الاجتماع ، وعلم الاقتصاد ؛ عليه أن يبين لأعيننا كل الأشكال التي يثبت الفكر للعاصر وجوده من خلالها ، بالفكرة والفعل . وإذا كان إنسان اليوم قد ظل حالما ، مولعا بالنزوات ، متمطشا إليها ، فإن القوى الطبيعية والاجتماعية الجديدة قد عظمت . ما زال للوضوع لا يخرج عن صراع النفس البشرية الخالد ، لكن ثمن هذا الصراع يمكن أن يكون سعادة البشرية ، يمكن أن يكون سعادة الفرد . أعني بهذا أن لدى الشاعر ، في أيامنا هذه ، أفكاراً أساسية كانت مبهولة حتى الآن : قضايا مثيرة معقدة ، وأحلاما مشرقة أو مرعبة . فهو يستطيع أن يستفيد من علم النفس الجماعي ، وعلم النفس الفردي على السواء ، يستطيع أن يدرس مدى بطولة الأفكار ، وبساطة النفوس على السواء . كل يوم ، تنمو تحت أعيننا المادة للسرحية للحياة ، وتزجر كالعاصفة . فهل يمكن ، حقا ، أن نقول إن الدراما ، موجز الحياة الذي يثير الانفعال ، قد فقدت علة وجودها ؟

(« Le Théâtre a-t-il fait son temps » ? in " Choses de Théâtre " , juillet 1923) .

أونيل :

بدأ أونيل O'Neill (١٨٨٨ — ١٩٥٣) بمسرحيات من فصل واحد (القمر في جزر الكارايب « La Lune des Caraïbes » و « طريق شرقى إلى كاريف » « Route à l'Est vers Cardiff ») متأثراً بسنج وشو . تستوحى مسرحيات « ما وراء الأفق » « Par delà l'horizon » ، و « الامبراطور جوتز » « Empereur Jones » ، و « القرد المكسو بالشعر » « Le Singe veu » ، المذهب النيميرى . بعدها كتب أونيل مسرحيتى « الرغبة فى ظلل أشجار اللردار » « Le Désir sous les Ormes » ، و « فاصـــــــل غريب » « Etrange intermède » ، مسرحية « لكل أجراء الله أجنحة » « Tous les fils de Dieu ont des ailes » ، دفاع عن السود ، ومسرحية « الحداد ياسب الكترا » « Le Deuil sied à Electre » ، أما مسرحية « رحلة الليل الطويل » « Le long voyage dans la nuit » ، فدراما أوتوبوغرافية . وأونيل أول كاتب مسرحى أمريكى بلغ مرتبة العالمية . ولقد عرف كيف يجمع بين الشعر والمأبة .

لم أعد أذهب إلى المسرح . ومع ذلك ، أقرأ كل المسرحيات التى يمكن أن أصادفها . لا أذهب إلى للمسرح لأننى أستطيع أن أحصل فى ذهنى ، على أية حال ، على إنتاج أفضل . بل إننى لا أذهب لمشاهدة مسرحياتى نفسها ، ولم أر إلا ثلاثاً منها فقط ، منذ بدأت تلقى شيئاً من النجاح . والسبب الحقيقى هو أننى تربيت ، عملياً ، فى للمسرح ، وأعرف الكثير من فن التمثيل

(in " New-York Herald Tribune " , novembre 1924) .

الغموض الذى يترك به كل رجل وامرأة معنى أى حادث أو حادثة من أحداث الحياة على الأرض، دون أن يفهمه ، هذا الغموض هو ما أريد أن أجعله محسوسا فى المسرح .

سيكتشفون أن استعمال الأقنعة فى بعض ألوان المسرحيات ، والحديث منها خاصة ، هو الذى يمكن للؤلؤف للمسرحى من حل للمشكلات التى يتعرض لها بأ كبر قدر من الحرية هكذا يستطيع أن يبين شتى ألوان الصراع المختبئة فى أعماق النفس ، تلك التى لا يكف علم النفس عن الكشف لنا عنها وهل هناك طريقة للملاحظة النفس أفضل من دراسة الأقنعة ، والتدرب على نزعها ؟

(« American Spectator »)

ج. ب. شو : (١)

طريقة كتابة المسرحية الجيدة

طريقة كتابة للمسرحية الجيدة من السهولة بحيث أقدمها على أنها أكبر خدمة للقارئ الذى قد يغيره أن يختبر نفسه .

« لديكم ، أولاً ، فكرة » عن موقف درامى . إذا أدهشتكم بوصفها فكرة مبشكرة ابتكروا هائلا ، على حين أنها فى الواقع قديمة قدم العالم ، كان ذلك أفضل . تستطيعون مثلا ، على أية حال ، أن تستغلوا بتجاح موقف شخص برئ تثبت عليه الظروف إحدى الجرائم . إذا كان هذا الشخص امرأة ، وجب اتهامه بالزنا . وإذا كان ضابطا شابا ، وجب اتهامه ببيع بعض المعلومات للعدو ، فى حين أن الحقيقة هى أن جاسوسا نسابيا أغواء وأوقعه فى فخ ليسرق منه وثائق الاتهام . عندما تقاسى للمرأة البريئة للشفية بعيداً عن أسرته من القلق ، لأنها افترقت عن أطفالها ، عندما يجتزر أحد هؤلاء الأطفال (على أن رأى مرض يحلوا لكاتب للمسرحى أن يذيقه له) ، تنسكب للمرأة فى زى ممرضة ، وتعالجه فى أثناء احتضاره ، حتى يعلن الطبيب — ويجب أن يكون شخصية هزلية — جادة ، ومعجبا قديما بالسيدة ، غلصا لها ، إذا أمكن — فى آن واحد شفاء الطفل ، واكتشاف براءة المرأة ، عندئذ ، يمكن اعتبار نجاح للمسرحية أكيداً هذا إذا كان لدى المؤلف أدنى قدر من اللوعة .

وللهاء أصعب ، لأنها تتطلب كثيراً من الحيوية وإحساساً بالسخرية . لكن الطريقة — صياغة غلطة — واحدة ، إذا غضضنا النظر عن جوهرها

(١) انظر التبعة فى الفصل الأول .

بعد صياغة الغلطة ، ضعوا ذروتها في نهاية الفصل قبل الأخير ، في المكان الذي يجب أن تبدأ فيه صياغة للسرحية . ثم اكتبوا الفصل الأول ، مع التقديم اللازم للشخصيات ، عن طريق شرح عليم يقوم به الحشد ، والمحضرون ، وشخصيات أخرى متواضعة الحال ، على وجه الخصوص (لأن الشخصيات الرئيسية يجب أن تكون دائماً دوقات ، أو جنرالات ، أو مليونيرات) ، بحيث يعرف للتفرج كيف ستنشأ الغلطة . في النهاية ، اكتبوا الفصل الأخير ، ومؤداه تصحيح الخطأ ، طبعا ، وكذا إخراج جمهور المستمعين من المسرح ، على خير ما يستطاع .

لكن ، أرجو ألا تخطئوا الفهم بتصوركم أن هذه الطريقة آلية بحيث لا تنتج أية فرصة لظهور اللوحة . بالعكس ، هذه الطريقة آلية بحيث لا يمكن أن يشتهر من يستخدمها ، كثيرا ، — وإن كان يستطيع أن يتعيش منها ، ويتعيش منها فعلا — ، إذا لم تكن لديه موهبة واضحة للغاية . من ثم افترض للثقوفون ، في كثير من الأحيان ، أن كل للسرحيات من صياغة كتاب موهوبين . والحقيقة هي أن غالبية من يعيشون من كتاب السرحيات ، في إنجلترا وفرنسا ، مجهولون . أما تعليمهم فيكاد يكون معدوما . ولا تستحق أمتاؤم أن تذكر في الإعلانات ، لأن الجمهور لا يعرف للمؤلف أبدا ، ولا بهم معرفته . وغالبا ما يظن أن للممثلين يرتجلون للسرحية كلها ، تماما كما يرتجلون الحوار حقاً في بعض الأحيان . ولكن يخرج للمؤلف من هذه الظلمة ، عليه أن يشبه سكريب أو ساردو . صحيح أنهما يفعلان نفس الشيء ، من حيث الجوهر ، لكنهما يفعلانه بمهارة وذكاء ، بل بلسة شاعرية أحيانا ، ويضعفون على شخصيات للسرحية ملاخ لاحظوها فعلا .

(in " Théâtre pour tous " , 1937) .

نشأت الدراما عن اتحاد رغبتيين قديمتين : الرغبة في الرقص ، والرغبة في الاستماع إلى قصة . صار الرقص إلقاء ، وصارت القصة موقفا . عندما بدأ إيسن في كتابة المسرحيات ، كان فن الخلق للسرحى ينحصر في اختراع موقف ما . وكانوا يرون أنه ، كلما كان الموقف فريداً ، كانت المسرحية أحسن . وكان إيسن يقول ، على عكس ذلك ، إنه كلما كان الموقف أليفاً ، ازدادت أهمية المسرحية . كان شكسبير قد نقلنا نحن ، لا مواقفنا ، إلى المسرح . فن النادر أن يقتل أممامنا آباءنا ؛ وهم لا يستطيعون أن يتزوجوا أمهاتنا شرها ؛ ولا تقابل نحن الساحرات ؛ وبصفة عامة ، لا يعطن ملوكنا بالخناجر ، ومن يقتلونهم لا يخلفونهم ؛ وعندما نحمل على مال « بسكبيالات » ، لا نمد بالرفع بكية من الحنا . بدلاً من إيسن الفراغ الذي خلفه شكسبير . فهو لا يجعلنا نشاهد أنفسنا فحسب ، بل يجعلنا نشاهد أنفسنا في مواقف معتادة ، وما يحدث لشخصياته يحدث لنا . تهمننا مسرحياته إذن أكثر من مسرحيات شكسبير . فهي قادرة ، في آن واحد ، على أن تجرحنا بقسوة ، وتعللنا بأمل مثير في الخلاص من طغيان للثالية ، ورؤى حياة مستقبلية أكثر امتلاء . لنا ، في مسرح إيسن ، متفرجين يتملقون ، ويقتلون ساعة من وقت الفراغ بتسليّة متقنة ، بل « مخلوقات مذنبة تشاهد مسرحية ؛ ولا ينطبق تكنيك « ملء وقت الفراغ » على هذا أكثر مما ينطبق على محاكمة جريمة قتل .

التجديد الفني في مسرحيات إيسن وما بعدها هو : أولاً ، إدخال النقاش وتطوره حتى يغطي الحركة ويتداخل معها إلى درجة المضم التهاى ، مما يجعل النقاش والمسرحيات متطابقين من الناحية العملية ؛ ثانياً ، — يجعل للفرجين أنفسهم شخصيات في المسرحية ، وأحداث حياتهم أحداثاً في المسرحية — ، هجر الحيل المسرحية القديمة التي كانوا يقنعون بها الجمهور بالاهتمام بأشخاص

واقعيين ، وظروف لا يحتمل وجودها ؛ واستبدال تكنيك الوم عن طرق
المهام ، والوم ، والنفاذ إلى الحقيقة من خلال للواقف المثالية ، باستعمال
الخطيب ، والواعظ ، والمهاجى ، والشاعر للتجول لكل فنون البيان والفناء
استعمالا جرا .

(« La Quintessence de l'Ibsenisme » , éd. 1930 , London , Ed.
Constable and Co., trad. O. Aslan) .

(« خلاصة الإبنسية »)

وليم بتلر ييتس :

وليم بتلر ييتس Yeats (١٨٦٥ - ١٩٣٩) شاعر ومؤلف مسرحيات إيرلندي ، أسس مع ليدى جريجوري ، « الثياتر آبيي » حيث أخرج مسرحياته ذاتها ، ومسرحيات ج . م . سنج . حارب ييتس من أجل إقامة مسرح شاعري ، واستوحى الأساطير الأيرلندية المصبوغة بشيء من التصوف ، وغاز بجائزة نوبل للأدب ، وكتب بعض القصائد الفلسفية ، و « مسرحيات وجدل » *Pièces et controverses* ، ومجلدات الأساطير . ومن بين مسرحياته الرئيسية : « السكوتية كالين » *La terre du coeur* ، و « أرض رغبة القلب » *Desir du coeur* و « دردر الآلام » *Dardre des Douleurs* ويمكن أن نلحظ في مؤلفاته الأخيرة أثر مسرحيات « الفؤ » اليابانية .



من أجل إصلاح المسرح

على مسرحياتنا أن تكون أدبا ، أو عليها أن تكتب بعقلية أدبية . لقد مات المسرح الحديث من جراء هذا ، لأن للؤلئين فكروا في الجمهور ، ولم ينسكروا في موضوعاتهم . كان الكاتب القديم يرى بطل مسرحيته ، إذا كانت مسرحية طابع — أو يرى العاطفة الغالبة فيها ، إذا كانت مسرحية عاطفية مثل « فيليرا » أو « أندروماك » — وهو يتحرك أمامه ، ويجيا حياة لم يكن يعمل على مراقبتها . كانت الشخصيات توثق أفعالها ، وكأنها مدفوعة إلى ذلك بطبيعتها ، وكانت المسرحية « درامية » ، لا لأن المؤلف بحث عن مواقف درامية في حد ذاتها ، وإنما لأن الإرادة كانت تتكسر على الإرادة ، والعاطفة

على العاطفة . حينئذ ، بدأ الخيال في القصور ، وقلت حيوية المؤلف الذي أخذ يبحث عن العون الخارجي ، ويتذكر مواقف وحيلا مسرحية اختبرت مرات ومرات . لن يكون لخصائصه طابع خاص . لكنه يعلم أنه يستطيع أن يعتمد على الأحداث . ويشعر بالسعادة عندما لا يجد في مسرحيته ، قبل رفع الستار ، شيئاً لم ينجح مئات المرات . بل ربما قرأ دليلاً في الفن المسرحي نشر في فرنسا تحت عنوان : « المواقف المسرحية الستة وثلاثين » . ستكون الأزياء رائعة ، والممثلات جيلات جداً ، سيكون القصر الإسباني قصراً يرسمه فنان محلي . إما أن نخرج من هذا العرض ونجني منفعلون ، إذا كنا بلها ، وإما أن نتنازل وقبل بلاهة الآخرين ، لكننا سنخرج من غير أن نعرف شيئاً جديداً عن أنفسنا ، أو ننظر إلى الحياة بعين جديدة ، أو نسمع بأذان جديدة . لقد كانت حركة الإصلاح المسرحي كلها ، في أيامنا هذه ، صراخاً من أجل الخلاص من هذا اللون من المسرحيات ، وسيتبدو دائماً المسرحية الصادقة المنطقية التي نريدها بدلاً منه وكأنها غير درامية أو مثيرة ، عندما نسمعها لأول مرة ، إذ عليها أن تحمل النفس على الانفعال بطريقة ما ، وتوقف الذكاء من أجل متعة تسمو بها وتجدها . كانت ذلك في إنجلترا أثناء العرض الأول للمسرحية إيسن « بيت الدمية » : عندما أسدل الستار ، صممت ناقداً مسرحياً عجوزاً يقول : « لم يكن كل هذا إلا سلسلة من الأحاديث انتهت بمحادثة » .

(Plays and Controversies, 1923, éd. Macmillan)

لويجي بيراندللو :

لويجي بيراندللو Pirandello (١٨٦٧ — ١٩٣٩) كاتب
إيطالي كثيرا ما عاد في المسرح إلى موضوعات قصصه القصيرة .
ينتمي الكثير من مسرحياته إلى مجموعة سماة المسرح في المسرح
تأتي في مقدمتها مسرحية « ست شخصيات تبحث عن مؤلف
Six Personnages en quête d' auteur . ويراندللو مؤلف
خشب ، ندين له بما يقرب من خمس وأربعين مسرحية ،
ويتجديد فن الخلق المسرحي الأوروبي خاصة . هذا وقد
وصف باتي Baty أعمال بيراندللو قائلا إنها « تسلية ذهنية
قائمة على الفصل بين عناصر الشخصية » .

كيف كتبت « الشخصيات الست »

كتبت مسرحية « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » لأشخاص من
كابوس .

... وجدت نفسي في حضرة رجل يناهز الخمسين ، يرتدي سترة سوداء
وينطلقون فاتح اللون ، مقطب الحاجبين ، ونظراته قاسية من لحظ الدل ، وأرملة
مسكنة قصيرة القامة ترتدي ملابس الحداد ، وتمسك في إحداهن يديها بطفلة
في الرابعة ، وفي الأخرى يصبي جاوز العاشرة بقليل ، وامرأة شابة ، جريئة
مثيرة ، تلبس السواد كذلك ، وإنما في بهرجة مربية صارخة ، وترتجف من
فرط احتقارها الفرح اللاذع للمجوز الذليل ولشباب في العشرين ، كان يقف
بعبدا وهو منطو على نفسه وكأنه يحتقر الآخرين كافة . خلاصة القول ، كانت
هذه هي الشخصيات الست كما تظهر الآن على خشبة المسرح ، في بداية اللهاة .

مثلت هذه الشخصيات أمامي ، كل منها بألمه الخفي ، وكأها مرتبطة بجيلاد
مغامراتها المتبادلة وتطورها ، كانت تنتظر أن أدخلها عالم الفن ، بأن أولف
منها ومن أهوانها وقصصها قصة طويلة ، أو مسرحية ، أو على الأقل ، قصة
قصيرة (. . .) وكانت تختار بعض لحظات النهار لتمثل لي ، وأنا وحيد في
مكتبي . وكانت إحداها تارة ، وأخرى تارة ، أو الاثنتان معا ، تأتي
لإغرائي ، أو اقتراح تمثيل هذا المشهد أو ذاك ، أو وصف الأثر الذي يمكن
أن يستخلص منه . . . حتى إن الحال بلغت بي ، في وقت ما ، الفكرة
المسلطة الحقبة .

(in Revue de Paris, 1571925.)

المدير : ماذا تريدون ، يا سادة ؟

الآب : (يتقدم ، تتبعه الشخصيات الأخرى رويداً رويداً في ارتباك) هاك
يا سيدي ، . . . نحن نبحث عن مؤلف . . .

المدير : (نصف مندهش : نصف نائر) مؤلف ؟ . . . أي مؤلف ؟ . . .

الآب : أي مؤلف ، يا سيدي ؟

المدير : ما لدينا أدنى مؤلف هنا . . . لدينا مسرحية جديدة نعد بروفاتها .

زوجة الابن : (بسرعة ، وفي مرح) هذا أفضل ، يا سيدي ، هذا أفضل !
قد تكون مسرحيتك الجديدة . . .

الممثلون : (يضحكون فيما بينهم) ماذا تقول ؟

الآب : (إلى زوجة ابنه) بالطبع . . . لكن ، إذا لم يكن هناك
مؤلف ؟ (إلى المدير) إلا إذا وافقت ، يا سيدي المدير ، على أن
تكون أنت المؤلف !

المدير : إنك للمزح .

الآب : لا ، أبدا ، يا سيدي . لقد أتينا إليك بمسرحية .

زوجة الابن: نعم ، في استطاعتي أن نجعلك ثريا !

المدير : آه ! هذا هو الأمر ، إذن ! لكن ، أتريدون تقديم خدمة لى ،
بينما نحن فى انتظار ذلك ؟ ... اذهبوا ... اذهبوا ...
ما لدينا وقت نضيعه مع المجانين ...

الأب : (وقد أهين ، ولكن بصوت معسول) آوه ! يا سيدى ! مع
ذلك ، أنت تعلم ، مثل تماما ، أن الحياة مليئة بمخافات قد
تجعلها فحشا لا تبدو معقولة . وهل تعرف لماذا ، يا سيدى
للدبر ؟ لأن هذه المخافات حقيقية !

المدير : ماذا تقول ؟

الأب : أقول ، يا سيدى ، إن الجنون هو السعى وراء للعقول ،
بحجة الإيهام بالحقيقة . وهذا الجنون — اعذرنى إذا كنت
ألفت نظرك إلى هذا — هو السبب الوحيد فى وجسود
مهنتكم . (يحتاج للمناون)

المدير : (ينهض ، ويتفرس فى وجهه) آه ! حقا ! يبدو لك أن مهنتنا
مهنة مجانين !

الأب : إيه ! يا إلهى ! إنها إعطاء منظر الحقيقة لما هو ليس بحقيقى ،
وذلك يا سيدى بلا ضرورة ولجورد اللهو ... فى النهاية ، نعم
أم لا ، مهنتكم مؤداها بحث الحياة فى شخصيات وهمية على
خشب المسرح ! إلى ...

المدير : (يقاطعه ، وقد أثارة ثورة للمثلين للترابدة) وأنا ، أرجو
منك يا سيدى العزيز أن تتذكر أن مهنة التمثيل من أصهى
ما يمكن أن يكون مؤلفو اليوم لا يقدمون لنا سوى مسرحيات

نافية ، ولا يخلقون سوى شخصيات مهزوزة بدلا من أن يخلقوا
شخصيات إنسانية إلى أبعد حد ، فهذا لا يمنعنا من أن نفخر
بأننا بعثنا الحياة في بعض الأعمال الخالدة هنا ، على هذه الخشبة ..
(للمثلون ، راضين ، يؤيدون المدير ويصفقون له)

الأب : (يقاطعه بحدة) نعم ، أنتم تعيشون الحياة في كائنات حية ،
أكثر حيوية من كثير من الكائنات التي تتفلسف والمدرجة في
المجلات المدنية ! ربما كانت كائناتكم أقل حقيقية من الأخرى
لكنها أكثر واقعية ! ... نحن متفقدون تماما .
(ينظر المثلون بعضهم إلى بعض وهم مشدوهون) .

المدير : لكن كيف ... لقد قلت أولا إن ...
الأب : من فضلك ... كنت أجيئك . كنت تقول إن ما لديك من
وقت تضيقه مع المجانين ، ومع ذلك ، ما من أحد أكثر منك
يبدد أن يعرف أن الطبيعة تستخدم الخيال الإنساني لتواصل
عملها الخلاق على مستوى أعلى .

المدير : صحيح ، تمام ! لكن ، إلى أي شيء تود الوصول ؟
الأب : إلى لا شيء يا سيدى ! إلى أن أثبت لك فقط أنه يمكن أن نولد
في ألف شكل وبألف طريقة . يمكن أن نكون شجرة ، أو
حفاة ، أو جرة « زلعة » ، أو فراشة ، ... أو امرأة . كما يمكن
أن نكون شخصية مسرحية .

المدير : (بدهشة مفتعلة مليئة بالسخرية) هكذا قد تكونون ، أنت
والجماعة المحترمة هذه « شخصيات مسرحية » ؟

- الأب : بالاضبط يا حيدى المدير . وجميعنا حتى كما ترى .
(ينفجر المدير والممثلون ضاحكين وكأنيهم صمموا نكتة لطيفة).
- الأب : (وقد أهين) آسف لسماعى إياك تفحك على هذا النحو
أكرر لك أننا نحمل فى نفوسنا مسرحية . وتستطيع أن تقف على الأمر ، بمجرد النظر إلى هذه السيدة وملابس حدادها .
- المدير : (ينفد صبره، ويفضب) هيا ، كنى اخلوا المكان (إلى الريحيسير)
أرجوك ، أخلى البلاتوه .
- الريحيسير : (مطيما) هيا ، تفضلوا بالخروج .
(يدفع بهم نحو باب الخروج) .
- الأب : (يقاوم) لكن ، لا ، استمعوا إلينا . نحن ...
المدير : (يصيح) ونحن ، نحن ، نحن ... نحن هنا للعمل .
- صاحب الدور الأول : لا يصح الاستسلام لمثل هذه الدعابات .
- الأب : (يتقدم بإصرار) إن عدم تصديقك يدهشنى ... أو لم تتعودوا
أتم الممثلين ، أن تجعلوا الشخصيات التى يخلقها المؤلف تحيا فى
نفوسكم ، ويقف بعضها فى مواجهة بعض . أنتم مترددون أمامنا
لأنه لا وجود لنا فى ملزمة لللقن ...
- زوجة الابن : (تتقدم نحو المدير ، مبتسمة متحدبة) كن على يقين ، يا سيدى
المدير ، من أنك أمام ست شخصيات هامة جداً ، وإن كانت
ضالة ...
- الأب : (يبعدھا) نعم ، ضالة إذا شئت ... (إلى المدير) . وهاك
السبب : لم رد المؤلف الذى يبعث فينا الحياة أو لم يستطع ماديا
أن يفرغ من الهوى بنا إلى العالم ، عالم الفن . . . ومن هنا كانت
الجرعة . إن من كان من حظه أن يولد بطلا - بطلا مسرحياً -

حيا، يستطيع أن يسخر من الموت ويخلد . يموت الإنسان أو
الكتاب ، وهما أداة الخلق ، لكن خليقتهما تحيا أبداً . ولاحظ
أنها ليست في حاجة إلى مواهب خارقة للعادة أو إثبات المعجزات
لتحيا أبداً . ماذا كان سانكو بانسا ؟ ودون أبونديو ؟ ومع
ذلك سيميشان خالدين أبداً لأنهما ، وهما البذرتان القابلتان للحياة ،
سعدنا بوجود وهم خصب أوجدهما ، وقدم لهما الغذاء ، وهبهما ،
الحياة الخالدة !

(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)

.Six personnages en quête d'auteur, Gallimard..

فيرمان جيميه :

بدأ فيرمان جيميه Genier (١٨٦٩ — ١٩٣٣) حياته بالتمثيل في المسارح المحيطة بالماصمة ، ثم عمل مع أنطوان ، وأخرج على وجه الخصوص مسرحية « الأب أوبو » « Le Père Ubu » كما أدار مسرح « لارينسانس » ، و « لا سال دى مينوبليزير » (مسرح أنطوان) ، ومسرح « الأوديون » . كان جيميه يحلم بالمسرح المتنقل والإخراج الفخم . عام ١٩١٩ ، أخرج مسرحية « أوديب » « Oedipe » ، في « السيرك الشتوى » (« سيرك ديفار ») إخراجا اشتمل على الرقص والموسيقى وألعاب القوى . وكان دائم البحث عن المشاركة الجماهيرية والاحتفال الشعبي . هذا وقد أسس « الجمعية المالية للمسرح » ، التي نظمت ، عام ١٩٢٢ ، مهرجانا دوليا للفن المسرحي والثقائى .



من أجل فن مسرحى جديد

ما زلت ، أنا الطواف العجوز ، أحلم بفن مسرحى جديد ، بالرغم مما لحق
بى من خيبة أمل .

لن بعيد فن الغد هذا على مسامعنا تلك القصة الأزلية : قصة الزوج ،
والزوجة ، والعثيق (٠٠٠) سيحيا مع عصره ، ويتقدمه ليرشده ويهديه ،
ويتناول قضايا الساعة ، ويدرس الصراع بين العقل والآراء المسبقة فى الحياة
العصرية كلها : فى القانون ، والتربية ، والأخلاق ، والملافة بين مختلف الطبقات
والشعوب . ويعمل على إثارة العقول وتحسينها .

سيجوب ريفنا ليجمع منه الأساطير المزهرة التي عطرت خيال أسلافنا
وما زال عبقها قادراً على تنشيط نفوسنا .

ويتجول عبر التاريخ بحثاً ، في الماضي ، عن أولى خطوط الحاضر وتفسيره .
ويعجد الانفعالات الشعبية بدلا من القصص الغرامية الفاسدة القذرة .

ويصبح تلك الكنيسة الجديدة التي يعلن فيها محتفلون مستعدون لعمل
الخبر عن مقدم الإنجيل الذي يجعل الوثام يعم بين البشر .

سيجمع كل الفنون من أجل هذه اللهمة المجيدة . سيجتمع كل من الشعر ،
واللوسيقى ، والرقص ، والفنون التشكيلية ، في هذا الفن المسرحي الجديد ،
ويقوى بعضهم بعضاً بدلا من أن يظل كل منهم منزويا منعزلا كما هي حاله اليوم .

ولكى يعبر عن مثالية الغد هذه ، سيجعل المسرح ، باتصاله بالتقاليد
اليونانية ثانية : من كل وسائل التعبير حزمة واحدة ، ويشترط جلال الديكور الذي
كان له أيام سوفوكليس ، ويعبر عن مجموع الأحداث بصحة الأداء الصامت ،
وعن للشاعر بأيقاع الجمل ، وعن الخيال بضربات أجنحة الموسيقى القوية ،
و الحماسة ، والحلم .

سيجمع طبقات المجتمع كافة ، مثلما يجمع الفنون كافة . ويستعيد المدى
الاجتماعي الواسع الذي منحه إياه كل من أرسطوفان ، وشكسبير ، وموليير
بدلا من أن يستهدف سحر جمهور من المتحدلقين التافهين ، في مقصورات
مسارح « البولقار » الصغيرة .

سيدج كل الجماهير ، كما كان يجمع الفلاسفة وبحارة ميناء بيريه في أثينا ،
وملاحى التز وسادة البلاط الاليساباثي في لندن ، والخدم وماركيزات اللوفر
في باريس .

ولا شك في أنه سينبئ القاعات على طراز جديد ليستقبل هذا الجمهور
الغفير . طراز جديد ؟ لا أعنى هذا بالضبط . فكل تجديد مجرد تكرار .
ويستوحى تصميم المسارح القديمة ، حيث كانت درج المدرج تقوم بلا فارق
بينها ، ولا يفصل شيئ بين مختلف العناصر المكونة للجمهور ، ويجرى القلق
والضحك وزدادان بين المنفرجين وكأنهما نسمة يتأوج عليها الحصاد الناضج .

سيفهم الفن المسرحي غدا ، في نهاية الأمر ، أن عليه أن يكون دينا لا دينيا عظيما
يشتمل على كل الأديان الخاصة ، ويخرج من القاعات المغلقة ، ويتخطى الأسوار
ليؤدى هذه الرسالة على الوجه الأكمل .

وينظم الاحتفالات الشعبية التي ينبغي أن تكون أسمى تعبير عن المثل
المشتركة في البلاد الديمقراطية . ويحول المواطنين إلى ممثلين في الاحتفالات
العامة المهمة ليزيد من مشاركتهم في هذا الحفل الأخلاقي الذي يحتاج إليه
كل مجتمع ليحيا . ويمجد الوقائع التاريخية للأمة ، وقواها الحية — الشباب ،
والأسرة ، والدكاء ، والعمل ، والشجاعة ، وحب السلام — بالفناء ، والرقص ،
والعروض المهنية ، والعروض المسرحية الخاصة بمناسبة لانتفى ، في احتفالات
عظيمة تحضرها المدينة بأكملها .

لكننى ، لكننى . . . أنسى نفسى ، أليس كذلك ؟ ألم أقل لكم إننى
أستسلم دائما لأحلام اليقظة ؟

ربما كان الفن المسرحي غدا شبيها كل الشبه بالفن المسرحي اليوم . وربما
سواصل آخرون أحلامي .

(في " Revue mondiale " ، 1923 .)

آدولف آيا :

آدولف آيا Appia (١٨٦٧ — ١٩٢٨) صاحب نظرية «
سويسرى نفذ عدداً كبيراً من مشروعات الديكور ، وأخرج
«بض أوبرات فاجنر ، وكان لكتاباتاته عن المسرح أثر هام ..
ينظر آيا إلى الإخراج حسب تغيير الممثل ، ولا يريد أن
تكون أرضية خشبة المسرح مساحة مسنوية ، لقد غير شكل
هذه المساحة بالسلام ، والمكعبات ، والمساحات المائية ، وتلاعب
الأضواء ، وحذف صف الأنوار ، وحصر التفرج في جـو
العرض . نشر آيا في باريس « إخراج دراما فاجنر »
« La mise en scène du drame wagnérien » في عام ١٨٩٥ ،
و « Die Musik und die Inszenierung » عام ١٨٩٩ ،
و « العمل الفني الحى » « L'Oeuvre d'art vivant » عام ١٩٢١ ،
وكان له تأثير عظيم في المسرح الحديث .

الفن الحى

مؤلفونا المسرحيون كتاب كلمات في إذا استسلم الممثل ، في مسرحية
كلاسيكية — أى مسرحية كلماتها المكتوبة معروفة تماماً ومسلم بها — ،
وهو مدفوع بفرحة تمثيله ، وحذف أو أضاف بعض الكلمات ، صاحوا
قائلين : يا للدنس ! ماذا كان يقول شكسبير ، رجل الحياة ؟ لا يتعلق الفنان
الحقيقى بالعمل الفنى في إصرار ، بل يحمل الفن في نفسه ، دائماً حياً . إذا تهدم
عمل ، جاء آخر وحل محله . الحياة في نظره أهم من تصويرها الثابت الذى

لا يتحرك ، أيا كان ، وبالأحرى ، من الكلمة ! لقد صرنا إلى درجة من التدهور
تجعلنا ننظر إلى الكلمة على أنها أم من الحياة ، بل ومن العمل الفني نفسه ،
في بعض الحالات الخاصة ، ما دمنّا على استعداد للتنازل بسهولة عن وجودها
الكامل في الفضاء ، بشرط أن نحتفظ بوجودها المجرد فوق رفوف مكتبنا .

وبعد ذلك ، نجرؤ على الحديث عن الفن المسرحي !

(in « L'Oeuvre d'art vivant », 1921) .

تريستان برنارد :

بول ، الشهير بتريستان برنارد (١٨٦٦-١٩٤٧).
قصص وكاتب مسرحي فرنسي . «الأرجل المظلمة بالنيسل»
«Les Pieds Nicks» ، و «الانجليزية كانتكلمونها»
«L'Anglais tel qu'on le parle» ، و «تريبلات»
«Tripleplatte» ، و «تواما بريشون» «Les Jumeaux Ce Frighton»
و «المقهى الصغير» «Le Petit Cafe» ، و «الجنس القوي»
«Le Sexe fort» ، إلخ مسرحيات تتم عن قريحة
وسخرية دائمين .

عندما يريد المرء أن يصل

... على المرء ، إذا أراد أن يصل في عالم الآداب ، أن يتخذ من اسم
شارع معروف اسماً مستعاراً له . يوجد ، في باريس ، كثير من الشوارع التي
تحمل أسماء منسية تماماً ، ومن هذه الأسماء ما يمكن الاستيلاء عليه بسهولة ؛
يمكن أن يسمى المرء نفسه جاستون وبواسونير ، أو هنري بون - نوفيل ،
إلخ عندئذ ، يتصور الناس أنه هو الذي أعطى اسمه للشارع .

فيما يختص باختيار العنوان ، عليه أن يتبع بانتباه بريد المسارح في
الجرائد ؛ إذ يتعلق الأمر بإثارة الغبار ، والدعاية للمسرحية التي يريد أن
يشهرها . يبحث في الجرائد عن العناوين التي اختارها زملاؤه ، ويختار واحداً
منها ، وفي اليوم التالي يكتب الرميل :

« علمت اليوم أن المسيو تريستان برنارد سعى ملهاته : « الرجل المتسقى » .
وقد سبق أن حجزت هذا الاسم في العام الماضي .

يجيب المرء في هذه الحال : « فعلا ، أعتذر لرميلي ، وأنحني أمام حقه
في الأولوية » .

ويختار عنوانا آخر سبق الإعلان عنه أيضاً . ويعيد الكرة . . . وينظر
الناس إليه على أنه رجل يراعى شعور الآخرين للغاية . وعندما يختار الاسم
النهائي ، يكون قد لفت النظر قليلا ، وتلك دعاية ممتازة .
(Conférence, 14 décembre 1927)

جيترى (الأب والابن) :

جيترى Guitty لوسيان (١٨٦٠ — ١٩٢٥) ، وابنه ساشا Sacha (١٨٨٥ — ١٩٥٢) . « الحارس الليلي » ، « La Veilleur de nuit » ، و « متى سنموت — ل » ، « Quand jouons-nous la comédie » ، « Leburau » ، « ديورو » ، « Comédien » ، « مثل » ، « Mozart » ، « موزار » ، « لوازيم » ، « المائدة » ، « Les deux convertis » ، « الفرة » ، « La Jalonsie » ، « Jean de la Fontaine » ، « الرداء » ، « ذو الاربعات » ، « La Pélerine écossaise » ، « باستير » ، « Fasteur » ، « كان أبى على حق » ، « Mon père avait raison » ، « رقصة » ، « Quadrille » ، إلخ . . . المجموع ، حوالى مائة مسرحية وفيلم أثبتوا موهبة ساشا جيترى ، المؤلف — الممثل . ابن لوسيان جيترى . واحد من أحسن ممثلى عصره « مثل دور فلوبير فى « الأيجلون » ، « L'Aiglon » . والديك فى شاتيكير ، « Chantecler » ، وعدة أدوار لبرنشتين » . كان لوسيان جيترى يتمتع بكثرة من الاعتدال . وكان تمثيله تمثيلا داخليا . حاز إعجاب أنطوان ، وأمر فى الممثلين الشبان آنذاك .

لوسيان جيترى

قال لوسيان جيترى : « عندى ثلاثة من المشاهدين : واحد أصم كالسجادة ، وآخر أعمى كالخلد ، والآخر ذكى أكثر من أى شخص فى العالم ، رفيق وحساس ، وابن نكتة فوق ما يتصور العقل . . . لكنه لا يفهم كلمة فرنسية واحدة ! »

كان عليه أن يقنع الثلاثة . وكان يتوصل إلى ذلك ، مدخلا دائما فى

الحسبان خصائص كل واحد منهم . كان وجهه يعبر عن كل ما لا يستطيع أن يسمعه الأسم ، ونبيرات صوته مخاطب الأسمى ، وأداؤه يترجم ما لا يمكن أن يفهمه الأجنبي .

قال ساشا جيتري :

الدخول إلى الصالة في أثناء تأدية الممثل لدوره ، هو بمثابة وضع اليد على كنف رجل يرسم .

عن اثر التأثيرية في المسرح ، أو المسرح وفن الرسم

ما هو التأثير الذى سيخضع له المسرح من الآن فصاعداً ، ما دام قد اعتاد أن يتأخر حوالى خمسين عاماً عن الفنون الأخرى ؟ ما زالت فرنسا لا تدرك الأمر تماماً ، لكن التأثيرية أحد التواريخ العظيمة في تاريخ الفن . وهذا شئ معروف في إنجلترا ، وألمانيا ، وأمريكا . وعندما يسافر المرء قليلاً ، يشعر بالفرحة إذ يرى المكافحة الرائعة التى يحتلها فن الرسم الفرنسى في الخارج .

تؤثر هذه المدرسة الرائعة في المسرح تأثيراً لا يفتن إليه المؤلفون المسرحيون أنفسهم ، لكنه تأثير مفيد لا ينكر ، كان حتمياً .

أولاً ، أعادت التأثيرية البناء إلى مكانه ، أى المرتبة الثانية ، وبهذا أعادت ، في الوقت نفسه ، المضمون إلى مكانه الحقيقي ، أى المرتبة الأولى . ووضعت اللون على البناء لتخفيه ، مما دعا إلى القول بأن اللون لا وجود له في أعمالها . ومثل هذا القول يعادل القول بأن برج إيفل أفضل بناء من كاتدرائية آميان .

وعندما أخذت التأثيرية على نفسها عهداً بالآ لا تكذب أبداً ، عدلت عن رسم المناظر الطبيعية في الآتايه ، وخرجت لترسم ، وما هذا بأقل ما يدعو للإعجاب في تعليمها .

بعدها ، عدلت عن اتخاذ التجارب من العمال — الذين يرتدون زي
ماريشالات « الإمبراطورية » — كمنادج لها ، وإذا تصادف وكان لفلاح قابله
على الطريق رأس جميل ، جعلت منه نموذجا للفلاح لا لرئيس الأساقفة .

أخيراً ، حذفت التأثيرية موضوعات الاوحات التي ترسمها ، إذا جاز التعبير ،
حتى تتأكد من أنها لا تكذب .

كانت تبحث عن الحجج لترسم ، وتجهد بعضاً منها في كل ثانية . وعندما
أقول إنها حذفت موضوعات الاوحات ، أعني أنها لم تؤلفها بنفسها ، بل كانت
تعرف كيف قنع بالموضوعات التي هيأتها لها الطبيعة ، وتجتهد لتنقل
الانطباع الذي أحست به كما أحست به فعلاً .

خلاصة القول أن التأثيرية علمتنا حقيقة حياة ، الشعرية ، علمتنا الإعجاب ،
وحب ما اعتدنا احتقاره في القرن منذ قرنين أو ثلاثة : بياضة الموضوعات ،
وشاعرية الأمور العادية ، وما يضحك في الأمور الجادة ، وحزن الأمور
المرحة ، وقبل كل شيء ، حب الحقيقة واحترامها ، وما هذا بحث عن القبح .

إنني لموقن ، بفضل التأثيرية ، أن المسرح لن يقدم للجهور ، بعد الآن ،
موضوعات مختلفة أى كاذبة . ومتأكد من أنه سيعدل عن تجميل الأشياء
التي لا تحتاج إلى تجميل .

بالمناسبة ، هناك جملة رائعة حقاً قالها رودان ، ها هي ذي :
« إن من يضيف الحضرة إلى الربيع ، والورد إلى الخريف ، والحجرة إلى
الشفاء الشاية يخلق القبح لأنه يكذب » .

أود أن أرى هذه العبارة مكتوبة فوق كل المكاتب .

(« Théâtre, je t'adore » éd. Hachette, 1958) .

جان جيروودو :

جان جيروودو Giraudoux (١٨٨٢—١٩٤٤) كاتب فرنسي
ودبلوماسي عمل بالسيدان المسرحي مع لوى جوفيه . من أهم
مؤلفاته «سيغفريد» «Siegfried» ، و «أوندين» «Ondine»
و «ألكترا» «Electre» ، و «جوديث» «Judith» ،
و «امفثريون» «Amphitryon 38» و «حرب طروادة»
«La Guerre de Troie n'aura pas lieu» ،
و «بين بين» «Intermezzo» ، و «سودوم وعمورة»
«Sodome et Gomorrhe» ، و «مجنونة شـ» «La Folle de Chaillot» ،
و «من أجل نوكرشيا» «Pour Lucrèce» . أحببت جيروودو بقاء أسلوبه انه من الممكن
في أيامنا هذه خلق مسرح أدبي أساساً .

جوفيه — لا وجود لكلمة «الفهم» في المسرح . أتفهم أنت كلمة الفهم
هذه يارينوار ؟ (. . .) .

رينوار — لقد أفند أنصاف المتأدين الجمهور بكلمة الفهم تلك يامسيو
روينيو . منذ نصف قرن وهم يرددون على مسامعه هذه العبارة : «لا تستمع
إلا إلى ما تستطيع أن تفهمه» . اذهب لمشاهدة «لاتوسكا» : عندما يطلق
اثنا عشر جندياً الرصاص على عشيق هذه المرأة ، تجد أن الفرصة متاحة أمامك
لكي تفهم أنهم يعدمونهم رمياً بالرصاص . (. . .) من حسن الحظ أن الجمهور
الحقيقي لا يفهم ، بل يحس . من الممكن إذن أن نزيه كل شيء بلا غمط أو
تحفظ . ذلك أن من يسمعون إلى الفهم في المسرح ، هم أولئك الذين لا يفهمون
المسرح .

جوفيه — (. . .) وعندما أرى في المقاعد الأولى متفرجا يجول ببصره ويرهف السمع ويتساءل وقد احمر وجهه : « ما الذى أراد أن يقوله ؟ » ، ويحاول أن يجد معنى لكل واحدة من حركاتنا أو خلجات صوتنا ، أو أضوائنا ، أو ألحاننا ، أو أن أقدم وأصيح فى وجهه قائلا ، « لا داعى لكل هذا العناء ياسيدى العزيز ، ما عليك إلا أن تنتظر وستعلم بالأمر غداً . »

روينزو — غداً ؟

جوفيه — ستنام وتعلم بالأمر . وهاك ما ينبغى أن يقوله النقاد بالذات : « غدا ، إما أن تستيقظ وتشعر أنك قد ازددت ثقلاً ، وميلاً للغثيان للبرد التفكير فى العمل ، وأنت أكثر دقة وتدقيقاً ، وأنت لم تتطهر أو تبعث أو تحنط ، مما يعنى أن المسرحية كانت رديئة ؛ وإما أن تستيقظ وأنت تشعر أنك ممتلئ بالهواء ، وتبتسم للفلائكة ، وينشغل الساعاى بأن يضبط فى ذهرك الساعات والفصول ، الثورة والهدوء . مما يعنى أن المسرحية كانت جيدة . »

(" L'Impromptu de Paris " , scène 3 , 1937) .

من بين الشخصيات التى تزور المؤلف المسرحى مجموعة أولى تشبه الممثلين الذين يفضلهم أو ألهمهم بطريقة غريبة . فالممثل ليس مترجماً حسب . إنه ملهم أيضاً . إنه ما يمكن أن يكون كثير من المؤلفين من تجسيد رؤيا ما زالت مبهمة بطريقة طبيعية للغاية . إن تندش إذن إذا قلت لك إن كثيراً ما يحاول أحد هذه الأشباح — وهو ما زال يقطر عرقاً لعدم وجوده وصمته — أن يأخذ فى الحال شكل لوى جوفيه النطق المتكلم . إن صلتى به وثيقة ، واقتراننا وثيق بحيث لا تلبث الرؤيا المبدئية أن تتخذ فى دقيقة واحدة شكله وعينه الماكرة ونطقه . لدرجة أن هذا الصديق الرائع وهذا الممثل العبقري يصبح شخصيتين فى نظرى ، حتى وهو موجود ، يصبح شخصية تثقل كاهلى

بالتفكير والتخريف . وعند ما دوت تعليقات هذه الشخصية لم أجد لها ،
أو بالأحرى ، لم أحاول أن أجد لها امماً غير اسم جوفيه .

(" Giraudoux par lui-meme " . Ed. du Seuil) .

أعتقد أنني جمعت أنواع الفشل كافة ، الفشل في مسرحيات أصبحت قبيحة
في نظرنا نحن ، وأخرى ظلت كما هي . عرفت الصمت يفتي ألوانه ، والمزاء
بكل أشكاله ، والبؤس في اكتماله . كان لي في اليوم التالي لمرض ناجيج ،
عرض آخر لم يشهده إلا أحد عشر متفرجاً . امألوا يوفيريو . سألتهم : هل
تمثل ؟ فتجمعوا في الصف الأول ، وهتفوا لنا في النهاية ، وذهبوا جميعاً
للتناول قدح من الجعة . لا بد أن أقول إن ذكريات هذا الماضي أغلى ذكرياتي ،
وإن الخوف من أزمته مشابهة لا يقلل من عزى ، وإن هتاف الأحد عشر
متفرجاً يجذبني بطريقة غريبة ، وإنني أحبي دائماً ، في حالة النجاح ، هؤلاء
المتفرجين الأحد عشر الجالسين في الصف الأول .

(" Impromptu de Paris ")

أرمان مثالا كرو:

ولد أرمان سالاكرو Salacrou عام ١٨٩٩ ، وألف بعض
النسجيات السريالية : « كاسر الأطباق » « Le Casseur d'assiettes »
و « دورة في الأرض » « Tour à terre » و « كوبرى أوروبا »
« Le Pont de l'Europe » ، و « باتشولي » « Patchouli » ،
ومسرحيات تستهدف النقد الاجتماعي : « امرأة حرة »
« Une femme libre » ، و « امرأة مجهولة من آراس »
« L'inconnue d'Arras » ، ثم أكلت مسرحيتها « خطيئا المرء »
« Les Fiancés du Havre » و « ليس — إلى الغضب »
« Les nuits de la colère » ، و « الأفرخييل لتسوار »
« L'Archipel Lenoir » نبحاح مؤلف « الأرض مستديرة »
« La Terre est ronde » مسرح سالاكور مسرح قلبي قليلًا ،
مشكك ، مولع بمعرفة الأشكال المجادية ، ويستوحى أحيانا
المنصتكين السينائي . ومسرحية « الجبرد الضحك »
« Histoire de rire » نقد للزنا البيروجوازي . ويبدو أن
الحيال والضحك — حتى لو كان هذا الأخير مرا — يجذبان
سالاكرو والمؤلف الأخلاقي اللاذع .

• • •

مذكرة عن المسرح

المؤلف (إلى شخصياته) : نعم ، أنتم غراب الأطوار ، وهاكم السبب :
لا أعمل معكم على ملاحظة الحياة ، بل أعمل على منحها . أنتم حقيقيون ،
لكن لأنكم تعيشون في غيب ، وهذا لا يكفي الجميع . هذه الحياة ، حياتنا ،
ليست وليدة لعب أحد الكتاب . يردد أحد أصدقائي الجملة التالية : « يجب
أن يكتب المؤلف بطنه » . لم أعد أفهم ما نصحنى به فلوير عندما كنت
في الخامسة عشرة ، ألا وهو « نقل حوادث العالم » .

« عندما يأتي اليوم الذي أرى فيه في الفن مجرد دراسة للحياة ، وتخليق المادة ، بل « وهم يجب أن يوصف » ، أفضل أن أتعب نفسي وأفرحها بدراسة البشر ، وتحليلهم وهم في قة « عز » الفعل ، وأحقق اكتشافاتي بالأفعال ، بما لغتي في اللعب الصريح . عندما يأتي اليوم الذي أصحو فيه من حلمي ، أود أن أكون « مقاولا » ، أو « رجل أعمال » . من السهل جداً أن « ندرس » ، كما يقولون ، الحياة على كائنات اختيارية . يقص بول بورجيه لائسكتب . ولم تثبت قصته « التليد » شيئاً أبداً . أما أن يكون المرء الفيلسوف كانت أو يكون رجلاً فاسد الأخلاق . لكن لا يمكنه أن يكون أبداً ذلك الذي يكتب قصة رجل فاسد الأخلاق اعتنق مذهب كانت الفلسفي .

الشخصيات كلها : ونحن ؟

المؤلف : شاهدت بعض مسرحيات « واقعية » كانت تحاكي النقاش بين الزوجين أو الشجار بسبب الزنا ، بطريقة جعلتني أتضيق وأتساءل : لم قلت أدبي واستمعت إلى قوم لا أعرفهم وهم يتشاجرون كما لو كانوا في بيتهم ، ويكشفون عن قاذوراتهم الوضيعة ، ولم أنبههم إلى وجودي ؟ فأنا لم أسترق السمع أبداً ، حتى لو كنت جالساً في مقعد .

الشخصيات كلها : ونحن ؟

المؤلف : أتم لا تتنفسون بالرائحة ، بل تتنفسون بالكلمات : وهذا ما لا ينبغي أن تتسوه . لست ، يا شخصياتي المزينة ، إلا مذكرات نفسي . بك أعيش في انسجام . وهي الوحيد إنما هو جمعك بلا تنافر . كل المسرحيات هادئة في نظر النقاد . فالتقاد يدرسون الشخصيات كما لو كانت من معارفهم ، وعليهم أن يصدروا الحكم على أفعالها في أحد الصالونات . « فلانة أساءت السلوك . والبارون . وإن كان مخدوعاً ، نفس كريمة ، لكن ، كان يجب أن يفتل كذا » . ويفعل كيت ويبحثون عن الحياة الشاعرية للمسرحية بدلاً من أن يبحثون عن الحقيقة الشاعرية . لم أسمع أبداً أن ناقداً حكيماً على عمله نقى

معتقداً — وهذا ما أعتقد أنه — أن الشخصيات توجد من أجل المسرحية ،
لا العكس .

عام ١٩٣٠ تقريباً ، نشرت صحيفة أسبوعية ، « كانديد » ، تحقيقاً عن
المسرح . أرسلت إليها الملحوظات البسيطة التالية التي حددت موقفي .

سأخاطب نفسي ، بل وأخاطب أصدقائي إذا لزم الأمر ، لكنني سأقول
الأشياء التي أعتقد أن من الضروري أن يقال . لقد بلغت السن الشاقة التي
يعمر المرء فيها « بخط الظل » ، كما يقول كوزراد . انتهى شبابنا . نحن مؤلفون
شبان سابقون . لقد بلغنا الثلاثين .

يعيش المسرح الفرنسي في ظل الجبن . كتب لي دولان أخيراً : كانت أزمة
للمسرح أزمة رجال . إنه لعل حق . لكن الأمر ليس أزمة مؤلفين لحسب ...
ففي باريس ، ثلاثة أو أربعة مديرين على الأكثر . وهذا يكفي لميلاد عصر
مسرحي خارق للعادة . لكن ، للأسف ، يقف للمديرون عند كل
ما يستحسنونه . وإنني لأرى أن العصبية هي الشيء الوحيد الذي يمكن أن
يكون عالياً . فلقد كان تحيز أنطوان مصدراً لقوته . تكن عظمة المدير ،
لا في المسرحيات التي يتلقاها لحسب ، بل في المسرحيات التي يرفضها أيضاً .

ألقوا نظرة ، ولو لحظة واحدة ، على الإنتاج المسرحي اليومي : خطوط
متعثرة ، يلافسكر أو فهم أو طابع . وكلمات مخترلة غير مفهومة ، ونقاط
وقف ... وحوار يتكلم ، لا شخصيات .

كفانا ما سموه بمسرح « الخيال » . فضلاً عن أن هذه الكلمة لم تكن
تعني شيئاً . نحن لم نجد بعد الاسم الذي نطلقه على مسرح عصرنا ، إذا استحق
هذا الشرف فيما بعد . تستعمل كلمة « الخيال » كتنقيص لكلمة « الواقعية » .

لكن ، خيال الأمس هذا ، وواقعية أول أمس تلك ، أصبحا مجرد زيف
وخداع . يعيب على ادمون سبه أنني « أعمل في العبقرية » . هذا أفضل من
العمل فيما هو متوسط . والموضوعات العظيمة ؟ للمسرح الفرنسي في حاجة إلى
موضوعات عظيمة . وما يحماني على القطع عن روستون و « شاتكلير »
هو أن روستون حاول أن يعالج موضوعاً عظيماً في هذه المسرحية . قارنوا
فقط فكرة « شاتكلير » وروح المسرح الفرنسي في تلك السنوات ، وسترون !
لا تكتسب العبقرية ، طبعاً ، بالصبر الطويل . لكن ، يمكن أن تطالب رجال
المسرح بألا يشبهوا الفاسقين الذين يقتنعون بمسرحيات تحظى بنجاح بسيط
تمثلها نموة حقيرات في مسارح حقيرة .

تكن مأساة المسرح في ضرورة النجاح بسرعة . فهو يشبه الاجتماع
العام إلى حد ما ، ولا وجود للخطباء العظام بعد موتهم . يجب ألا تثق أيضاً
بالنجاح الذي يؤدي إلى السهولة ، والتكرار ، والتدهور ؛ إذ لا يبلغ المرء
العظمة إلا بالبحث عن الصعب . ولا يتعلق الأمر بترجمة هذه الكلمات بكلمة
« الملل » . خذوا ، مثلاً ، « تلميذ الفينطان » لبرنارد شو . أو ليست مسرحية
يضطك فيها المرء على إجابتين من أربع ؟ ومع ذلك ، ما هو موضوعها ؟
موضوعها : عن دعوة الرب لدى الرهبان البروتستانتين والأشراس ، وعن
فقدان إنجلترا لأمريكا .

(Thetra, tome II, Lie Gallimard, tous droits réservés).

جان كوكتو:

ولد جان كوكتو Cocteau عام ١٨٨٩ . وكتب مع ساني
 « استعراض من أجل بقرة على السطح » Parade pour le
 « بذا كوكتو حياته المسرحية بمسرحي Boeuf sur le Toit
 « عرسان برج إيفل » Les Mariés de la Tour Eiffel
 « والأبناء المزعجين Les Enfants terribles » ، وحياته
 السينائية به « دم الشاعر » Le sang-d'un Poete . ويدل
 مؤلف « صعوبة الوجود » La Difficulté d'être على أن
 كوكتو من أهم كتاب المقال . كما أن الرسم والشعر وكل
 المحاولات الأخرى ملك له . من بين مؤلفاته الرئيسية التي
 لاقت نجاحا كبيرا: « الآلة الجهنمية » La Machine infernale
 والصوت البشري La Voix humaine ، و « أورفيو » Orphée
 و « رينوه وأرميد » Renaud et Armide ، و « فرسان
 المائدة المستديرة » Les Chevaliers de la Table Ronde ،
 « والآباء المزعجين » Les Parents terribles ، والآلة المكتابة
 La Machine à écrire و « قمر ذو الرأسين » L'Aigle à deux
 têtes ، و « باخوس » Bacchus . أما سلاحه فهو الذكاء .



أحاول أن أحل « شعرا مسرحيا » محل « الشعر في المسرح » . الشعر في
 المسرح بمثابة دانتيل رقيقة تستحيل رؤيتها من بعيد . أما الشعر المسرحي فقد
 يكون دانتيل صميكة ، دانتيل من الحبال ، سفينة فوق البحر .

يكن سر المسرح الذي يتطلب نجاحا سرديا في نصب شرك يلهو بنفسه
 جزء من رواد الصالة عند الباب حتى يتمكن الجزء الآخر من أن يتخذ مكانه
 في الداخل .

مع أمثال سيرج دياجيف ورولف دي باريه ، نعهد شيئاً فشيئاً ، في فرنسا ، ميلاد لون مسرحي ، لا هو باليه بالمعنى المفهوم للكلمة ، ولا مكان له في الأوبرا أو الأوبرا - كوميك أو أحد مسارح « البولفار » يحدد هذا اللون ، على الهامش ، العالم الأول للمستقبل . . . ثورة تفتح الباب على مصراعيه أمام المستكشفين . بوسع الفنان أن يتابعوا بحوثهم في مجال المسرحية الخيالية féerie ، والقص والأكروبات ، والتثيل الصامت ، والمسرحية ، والهزاء ، والعزف الأوركستراي ، والكلمة . . . كل هذا يجتمعما يظهر ثانية في شكل لم يعرف من قبل ؛ سوف يخرج هؤلاء الفنان ما يعتبره الفنانون الرسميون « فارس » farce تجريبي ، وإن كان تعبيراً تشكلياً عن الشعر .

لا بد من أن يكتب المسرحية ، يصنم ديكووها وأزياءها ، ويضع موسيقاها ، ويمثلها ، ويؤدي رقصاتها رجل واحد . مثل هذا البطل الكامل لا وجود له . من الأهمية إذن يمكن استبدال الفرد بما هو أكثر شبيهاً بالفرد ، أي جماعة متجابهة .

Préface aux Mairies de la tour eiffel Lie مقدمة عرسان برج إيفل (Gallimard .)

المسرح هو غينبول . في غينبول تكن بذور المسرح الذي أنتم فيه ؛ ظالم لا تدن قولي أن أفضل جمهور في العالم قد يكون ذلك الجمهور الذي يشبه الأطفال ، إذ يصبحون قائلين لغيوم : « العسكري ! ها هو ذا العسكري ! » ، والذي يمكن أن يصبح قائلاً لأوديب : احذر جو كاست ! لا تتزوجها . فهي أمك ! » .

يعني فقدان الطغولة فقدان كل شيء . يعني الفك . والنظر إلى الأشياء من خلال ضباب الآراء المسبقة والفك . والجمهور الجيد في المسرح يشبه في مجموعته طفلاً في الثانية عشرة لا بد من الوصول إليه بالدمع أو الضحك .

اكتشفت ، مع مرور الوقت ، أن قضية المسرح لا تسكن في الديكور أو الأزياء بقدر ما تسكن في الإخراج بالمعنى الحقيقي للكلمة . باب يفتح ، ويدخل الفقاه . شباك يفاق ، وتبقى السعادة . كان تالما يبالغ بلا شك عندما كان يطالب بحوار مرسوم كالوحة خلفية . لكنه كان يضع قدمه في الطريق الصحيح . فالنص الصلب الذي لا يلين ، النص — القريعة ، وفقدان أقل قدر ممكن من القضاء ، قد يكون كل هذا هو ما نحلم به . . .

هذا المرض ، هذه الحمى ، هذه الحمى العنيدة ، لن أستخدمها بالصحة ، أيا كانت ، بالعلم ، أيا كان عندما نقوم بعمل بروفاة مسرحية (أوديب) كل مساء وأبحث عن طريقة إخراجها ، أسب المسرح ، وأموت من التعب ، وأخذ على نفسي عهداً بالتخلي عن المسرح ، لكن هذا لا يحول دون عودتي إليه ، كما يعود السكير إلى الخمر .

ما على الكاتب أن يطبق القواعد أو الوصفات . عليه أن ينتج كما يجود النبات بذوره . فالعناون الذين يشيدون النظريات وفقا لفكرتهم الخاصة عن الفن . يشبهون نباتات قرأت أبحاثا في فلاحية البساتين . والقاعدة الوحيدة هي أن يخلص الفنان لذاته .

(in Tribune de Genève, 23-4-48).

لوى جوفيه :

أخرج لوى جوفيه (1887 - 1951) ، مخرج
« الكارتل » ، مسرحية « كنوك » Fnock مؤلفها جبول
رومان على مسرح الشانليزيه . كما أخرج مسرحيات جيرودو
الرئيسية على « لاثينيه » . وكان رسولا ممتازا للمسرح القرنى
فى أمريكا اللاتينية فى أثناء الحرب . فهم جوفيه مهنته فهما
متبصران ذكيا . ولأنه كان فى حاجة إلى الاستناد إلى خصوص
جميلة ، بنض النظر عن جيرودو والكتاب الفرنسيين الكلاسيكيين ،
خاطر قليلا باخراج مسرحيات لكتاب جدد . ومع ذلك ،
اختار جان جييه (الحاديات Les Femmes) وجراهام جرين
(كان يشرف على بروقات « القوة والمجد » La Puissance et
La Gloire عندما فاجأ الموت) .

• • •

المسرح واللغة

المسرح العظيم لغة جميلة أولا وقبل كل شىء . إنه يتأتى بأسلوب العمل .
الدرامى وطريقة كتابته . فالأسلوب أقدر من الخلق الدرامى على التمييز بين
المؤلفات المسرحية وترتيبها من حيث الكيف . موضوع « الحب الساهر »
هو موضوع « اندروماك » . وموضوع مسرحية « امقريون » التى كتبها
جيرودو وظن أنه الثامن والثلاثون كان قد استخدم فى الواقع خنسا وسبعين
مرة قبل ذلك . لا أهمية للرواية للنتقاء ، أو الموضوع ، أو حركة المسرحية ،
للأهمية كل الأهمية للغة وما توحى به . يمكن إبداع المؤلف فى أسلوبه ، فى النص .
النص ، الكلمات المكتوبة المطبوعة ، مجموع الردود ، الأحاديث ،

للفنولوجيات ، والحوار بين اثنين من الممثلين — وبهم ينشأ « الحديث » على خشبة المسرح — هذه المجموعات الصغيرة للكوته من حروف سوداء على أوعية بيضاء هي الورق . باختصار الجمل أو النص ، قوة بشرية في أشكالها في عمليتي التجفيف والبقاء .

كلمات الجملة أو بيت الشعر أو أحاسيس الشاعر وجراحها .

لا يتعلق الشيء الجوهرى في الجملة أو بيت الشعر بالنحو ، أو تركيب الجمل ، أو البلاغة ، أو المعنى للباشر . بل يتعلق بالأحاسيس والمشاعر التي يورثها الشعر في كلماته عندما كتبها . والتي توقظها هذه الكلمات بعد ذلك في قلب من يستمع إليها .

الجملة أو بيت الشعر في المسرح هي ، أولا وقبل كل شيء ، حالة يتحتم الوصول إليها ، قة يتحتم على الممثل أن يصل إليها بحساسية تجعله يقول بيت الشعر بالكلمات التي كتب به ، يقوله بإيقان كما لو كان هو الذى وجده وصاغه وأبدعه ، كما لو كان المؤلف يكتبه ويقول للجمهور من جديد في التواهيظة . عندما ينطق الممثل بهذا البيت أو تلك الجملة ، يصل إلى الجمهور عن طريق اتصال لا يفهم ، لم تعد عملية الفهم فيه موضع بحث .

عندئذ ، لا يفهم المتفرج معنى هذا البيت المباشر ، بل يفهم قدرته الخلاقة . يقول الشاعر في هذا الشأن : إن روح المتفرج تسمى آنذاك . وكأنها حلت إلى ما يعلو عليها ويعلو من نوع من القرح المخور كأنها هي التي أتت ما سمعته توا .
in La Table Rond, 1945.

فيكتورية سكى :

فيكتورود فيكتينيفسكى Vichnievski (١٩٠٠ — ١٩٥١)
مؤلف مسرحى تطوع وحارب وهو ما زال فى شرح الشباب ،
واشتراك فى ثورة أكتوبر ، وانضم إلى الحرس الأحمر ، وأراد
أن يرسم فى مسرحياته هذه اللوحة التاريخية الكبرى : « فرقة
الفرسان الأولى » « Première division de cavalerie »
و « المأساة المتفائلة » La Tragédie optimiste و « من كانوا فى
كروستادت » Ceux de Cronstadt و « عند حواط لينينجراد »
Aux murs de Léninegrad ، و « عام ١٩١٩ الذى لا ينسى »
L' inoubliable Année 1919 . هذا وقد أخرج كليبون
هرارى فى باريس « المأساة المتفائلة » التى فازت بالجائزة الأولى
فى المسابقة القومية للاتحاد السوفيتى .

* * *

لنتحدث قليلا عن الفن للمسرحى .

أحسن — شأنى شأن بعض الفنانين الآخرين — بحاجة بجاعة ملحة فى الكشف
عن اتجاه جديد فى الفن ، اتجاه يقبل توجيه عقل الجمهور وذوقه .

ما يقدم فى ميدان الفن المسرحى اليوم لا يرضى بأى حال من الأحوال .

وهل يستطيع الفن ، حتى لو كان كاملا من حيث الشكل — وإن كان عديم
القيمة وتغذيه روح التقاليد القديمة — أن يتلاءم والتطورات الاجتماعية
التي عشناها ؟

تبادر هذه للملاحظة إلى ذهننا ، بصفة خاصة ، عندها نتناول بالتحليل

أعمال أكثر مؤلفينا استقامة في الرأي من حيث الواقعية . نراهم لا يفعلون شيئا ، اللهم إلا النقل عن تولستوى ، ودستوفسكى ، وإيسن ، وتشيكوف ، وجوجل ، بريق الجبين ، ويتصورون ، بكل ماأوتوا من جدية ، أنهم يخفون فتنا جديدا . ولولا أن الأمر لا يبعث ألبتة على الضحك ، لكان مضحكا جدا ... ومع ذلك فالحية نفسها تشتمل على كثير من الأمور للضحكة .

أخذ الأفكار والبحوث الجديدة ، وكذا بعض محاولات التعبير التي لا تزال جزئية وصعبة التمييز ، على أنها أعراض . هذا فضلا عن أن التنظيم في هذا المجال عسير ، وربما كان سابقا لأوانه في الوقت الحاضر .

ومع ذلك أقنعت نفسي بأن موجة عميقة من المجددين ستطمو على السطح خلال الأعوام القادمة ، وبأننا سنجد المبادئ الكبرى والبشائر المطلقة لقن جديد . وبالنسبة ، من المفيد أن نتذكر بعض تلميحات جوركي — وهي تلميحات يجعلها عاما « المتخصصون في الأدب » — إلى الرومانسية الجديدة .

لا بد من أن ندرك أن : هؤلاء « المتخصصين في الأدب » الذين أناهم الماضي أو الحاضر تنوعا مغنطيسيا ، ولا يقررون على الإحساس بالمستقبل سلفا ، لا يميلون ألبتة إلى البحث أو التفكير ، بالرغم مما يمكن أن يقوله أول كتاب بلدنا في هذا الشأن .

يتعلق الأمر ، في نظرنا نحن ، بإيجاد هذا الشكل الجديد بأي ثمن . من أجل هذا ، لا ينبغي العمل بقفزات بسيطة إلى الأمام ، وإنما بدراسة طويلة . متقنة للمادة الفزيرة التي قدمتها لنا الفترة المنصرمة

Préface à la Tragédie optimiste, trad. G. Arcut, Ed. 1, Archo ,

أوكيزى :

سين أوكيزى Ocasey (ولد عام ١٨٨٤) كاتب مسرحى
إيرلندى ، قبانى ، يجيى فى أعماله كفاح شعب دبلن : « نزل
جندى متطوع » L'ombre d'un franc-tireur ، و « جونون
والطاؤوس » Junon et le Paon ، و « المحراث والنجوم »
La Charrue et les étoiles بعد أن قطع أوكيزى صلته
ببيتس و « الأيبى ثيانر » كتب مسرحا أكثر ميلا إلى
التجريبية ، مسرحا لاذعا ومضحكا فى آن واحد : « ورود
حراء من أجل » Roses rouges pour moi ، « الديك الماكر »
Coquin de coq ، هذا ونجد أفكاره ودعاياته فى « آلهة
الواقعية العظيمة » و Great Goddess of Realism

• • •

الجزء الأمامى من خشبة المسرح

فى اليونان الأرستقراطية ، كان المسرح مسرح الشعب ، الجاهل منه
والمعلم . وأيام شكسبير ، كان المسرح مسرح الشعب ، الجاهل منه والمعلم
لكن ، عندما استقر إظهار الخشبة على البلاطه ، ابتعد المسرح عن الشعب
وأصبح مسرح المتحذلقين ، المتحذلقين الأذكىاء ، طبعاً ، (بعضهم على
الأقل) ، لكنهم متحذلقون جملوا من المسرح الخادم الأوحده لنوقهم .
ما زال المتحذلقون هنا بالطبع . لكن كم منهم ظل ذكياً ؛ والآن أصبحت
خشبة المسرح إطار لوحه ، أو حائطاً رابعاً ، أو علبه مضيئة يجتنى فيها الممثلون
بقدر الإمكان (باستثناء « النجوم » الذين يحاولون — لأن غالبيتهم لا تقدر
على التمثيل — أن يكونوا لهم « أسماء » عن طريق كلابهم وأزيائهم وقمص

ملاحظتهم ، عندما تعوزهم الموهبة : ما أحب إليهم أن يبسطوا حياتهم أمام
المعجبين ، داخل المسرح وخارجه على السواء).

طرد إطار الخشبة الكلمة من المسرح ؛ وسرى بعد قليل ، أن للممثلين
سيكتفون بالتمثيل الصامت . لقد صاروا إلى الحديث في الآذان ، وفقدوا
القدرة على رفع الصوت ؛ وإذا صدقنا للمرحيات التي تقدم الآن ، وجدنا أن
الحوار فيها يصير - على هذا التعبير - إلى الهمس . ومن القريب أن يتمكن للرء ،
دون أى حرج ، من أن يرفع صوته على ناصية الشارع ، أو فوق للنصة ، أو
بين مقاعد البرلمان للهيئة ، أو حتى في الكنيسة ، ولا يحق له أن يرفعه على
للمرح . لقد أجبر إطار خشبة المسرح الطبيعي للمثلين على الصمت ، على حد
القول . وفي الوقت نفسه ، صرح النقاد بأنه يجب على كل شيء في المسرح ، أن
يحاكي الحياة ، ومن ثم لا يعدو كل ما يقال أن يكون همساً . كما لو كان الناس
لا يصرخون أبداً . - في الواقع !

صحيح أن غالبية الحوار الذي نسمعه لا يستحق إلا الهمس . لكن ، عندما
تسمع كل كلمة تقال ، عندما ترفع العاطفة صوتها مرة أخرى ، عندما يصير
للصرخة التي تنطلق في الوقت المناسب أهمية الصمت التي يلوذ به للمثلون في
الوقت المناسب ، ألا يجدر بالكاتب المسرحي أن يزيد من انفعاله بما يضمه على
لسان شخصياته ، والطريقة التي يقوله بها الممثلون ؟

دافع فرانك فرتون عن إطار خشبة المسرح ، في كتاب نشر من ثلاثة عشر
عاماً . قال : « انسحبت المرحيات الحديثة نهائياً إلى ما وراء إطار الخشبة .
والمحاولات التي تبذل لإعادة العمل الفني وسط المتفرجين لا تخاف إلا أتراراً
مخالفات لبقية » . سواء كان هناك إطار خشبة المسرح أم لا ، على المسرحية ،
لكي توثق أثرها كاملاً ، أن تخاطب الجمهور . قال فرتون أيضاً : « لا يقرب
الجزء الأمامي من الخشبة المسرحية من الجمهور . إنه لا يقرب من هذا الجمهور

إلا ممثل يرى ما يكياجه كلما اقترب ، ممثل ليس إلا وجهاتلود المساحيق ، بدلا من أن يكون أتوني . لكن ، لن يكون هذا الممثل أتوني أبداً ، وسيكون دائماً وجهها تملوه المساحيق . إنه رمز ، ولقد قبل لصفته هذه ، شأنه تماماً شأن عسكري من الرصاص ، أو مدفع من الخشب ، أو حصن من الورق يقبله صبي صغير ، أو دمية ملونة تقبلها صبية صغيرة . ويضيف فرنون قوله هذا : « على الممثل [الذى أعناه] أن يخاطب نفسه خلف إطار خشبة المسرح ، حيث يمكن أن يؤخذ على أنه هاملت أو ماكبث ، لا أمام هذا الإطار ، حيث يمكن أن ترى ثنايا البطلون الملتصق بمجده وتفاصيل أخرى تقتل الوم » . منذ قليل ، كان للماكياج ثنايا ، وهى الآن للبطلون الملتصق بمجد الممثل . كما لو كانت البطلونات خالية تماماً ، فى الواقع ، من الثنايا . إن العين التى تأبى أن تعرف هاملت لأن بطلون الممثل به ثنايا لمين لا تعرف الرؤيا . يوحى فرنون بأن أفضل طريقة لحل مشكلة الجزء الأمامى من خشبة المسرح هى وضع إطار مسرحى مفتعل وراء الإطار الحقيقى ، ويستطرد قائلاً : لنضع المسرحيات فى الأماكن التى تنتمى إليها : خشبة المسرح . وخشبة المسرح يحدها إطار . والمسرح عابدة حاو : حذار من إظهار حيلها . المسرحية فى الواقع ليست ملكا لخشبة المسرح ، خشبة المسرح ليست المسرح نفسه ، والمسرحية تنتمى إلى المسرح . والمتفرج عنصر من عناصر المسرح ، عنصر له ما للخشبة أو الممثلين الواقفين عليها من أهمية . المسرح ليس شيئاً يقطع إلى شرائح . إنه كل فى وحدة . وما يدور على خشبته يجب أن يدور أيضاً ، وبنفس الجودة ، فى ذهن المتفرج وإلا تحطمت الوحدة . ليفغر لنا المسيو فرنون . لكننا نرفض التسليم بأن المسرح « علة حاو » ، وبأن عظماء الرجال الذين كتبوا له كانوا مجرد حواة .

لم نصف تقرب الأحداث من المتفرج بأنها خدعة ؟ فى حين تنتمى (حسب رأى النقاد) الألف خدعة التى تم فى المسرحيات الملتجة إلى ما وراء إطار المسرح إلى فن الإخراج ؟ لا يوجد فى المسرح إلا حاجز واحد ، ذلك

الذى تقيمه عيوب للدرجفة الرديئة . وإن كان هذا الشيء اللبثى الذى يدعى بإطار المسرح هو ، فى غالبية المسارح ، أكبر عقبة تتأثر بها المسرحية — عقبة أوقن أنها ستنتهى إلى الزوال . [٠٠٠]

أتمكون الفكرة الإنجليزية عن المسرح فكرة ترتبط ارتباطا لا ينفصم بإطار المسرح ؟ لا ، ليست هناك فكرة إنجليزية مطلقة عن المسرح . فالمسرح فن دولى ، شأنه شأن الموسيقى ، والنحت ، والرسم . وعندما تخرج المسرحية الكبيرة إلى حيز الوجود ، تترى تراث الإنسانية جماء .

الحقيقة ، نعم ، ياسيدتى العزيزة ، الحقيقة هى أن النقاد هم الذين ما زالوا يعيشون فى عصر إطار خشبة المسرح . لقد أمضوا فيه كل حياتهم ، ويريدون أن يلفظوا آخر أنفاسهم على سلم هذا المبنى العتيق . لكن ، عليهم ألا يحتجوا إذا لم نرغب نحن ، فى التمدد إلى جوارهم والموت معهم . ربما انتهى الأمر بمدبر كبير القلب إلى كهربة إطار خشبة مسرحه ، بحيث يصاب كل ممثل يتخطاه بصدمة كهربية فى التو واللحظة ، أكثر من هذا ، ربما انتهى به الأمر إلى ضم لوحة من البلاستيك إلى هذا الإطار : وسيكون فى نهاية الأمر لسكل ما يدور خلف إطار المسرح مظهر الوهم . .

يتفانى النحت ، والمعمار ، والأدب ، والفن ، والفنون الأخرى ، فى البحث عن الطرق الجديدة . لم يظل المسرح إذن هادئا خلف إطار خشبته ، ينظر بعين وجة إلى الحياة التى تتغير من حوله ، وكأنه كسيح عاجز واهن يطل من نافذة فتحت فى حائط حجرته الرابع ؟

(The Green Crow, Le Perroquet Vert trad. Michel Habart.)

موتزلون :

هنرى ميلوندى موتزلون Monthenlant كاتب ومؤلف مسرحيات
فرنسى ، ولد عام ١٨٩٦ ، ولدت مسرحياته « الملكة الميتة »
« La Reine morte » — عن أسطورة ايفاس دى كاسترو —
و « سيد سانتياجو » — « Le Maître de Santiago » —
عن التنازل — ، و « بور — رويال » « Port-Royal » ، و
« دون جوان » « Don Juan » ، و « اللامتنى »
« Fils de personne » و « من يؤخذ بالأحضان »
« Celles qu'on prend dans ses bras » ، نجاحاً عظيماً . كما
أنه كتب مذكرات عن المسرح ، فضلاً عن مقدمات لمسرحياته .

لا توجد قاعدة لكتابة المسرحية الجيدة ، لكن لابد من كثير من الجليل .

لو أننا استطعنا أن نتخيل إخراج وتمثيل وأزياء مسرحيات كورنى
وراسين فى القرن السابع عشر لصعقتنا . ومما لا شك فيه أن كورنى وراسين
كانا يصعقا لو أنهما رأيا كيف تمثل مسرحياتهما اليوم .

...

لؤلؤ المسرحى الحديث ينهى عن « اللونولوج » « monologues » ،
و « الحديث الجانبى » « apartés » ، و « المقاطع الطويلة » « tirades » .
لكن مسرحنا الكلاسيكى ملىء « بالونولوجات » « والأحاديث الجانبية »
و « للمقاطع الطويلة » : بل إنه يزخر بمشاهد كاملة الحديث فيها « بالمقاطع

الطويلة « فحسب . ينهى أدبنا الحديث عن تكرار ذات الكلمة على فترات متقاربة ، لكن راسين لا يعبأ ألينة بتكرار ذات الكلمة (في «مقطع طويل» ينطق به البطل في مسرحية « الإسكندر » Alexander ، « تتردد كلمتنا « جميل » و « جمال » ثلاث مرات في خمسة عشر بيتاً : وما هذا إلا مثل من خمسين) . وكذا الأمر بالنسبة للجناس الذي حرم اليوم :

Grâces au ciel mes mains ne sont point criminelles Je sens bien que sans vous je ne saurais plus vivre.

تنقضى ثلاثون عاماً من حياة الكاتب في تحويل كلمة « مثل » إلى كلمة « كذلك » ، ثم يدرك أن « الأساندة » لم يهتموا أبداً بمثل هذه الأمور ، وأنه كان أحق ...

لقد جاهرت في مسرحياتي بالأمرار العليا التي لا يمكن أن تقال إلا بصوت منخفض .

...

أنا لا أهتم بالمسرحية إلا إذا كانت الحركة الخارجية فيها ، بعد تبسيطها إلى أقصى حد ، حجة لاستكشاف الإنسان ، وعمل مؤلفها ، لا على تخيل العقدة وبناءها بطريقة آلية ، وإنما على التعبير عن عدد من تقلبات النفس البشرية بأكبر قدر ممكن من الصدق والعمق والتركيز .

...

أغلب الظن أن الشبه بين مسرحيتي (اللامنتى) و « النو » الياباني شبه شكلي : « النو » ، مثلها مسرحية قصيرة جداً لا يتعدى طولها الساعة ، وعدد شخصياتها قليل للغاية ، مسرحية تمثل في مسرح أصغر من المسارح العادية ، وفي ديكور واحد لا أهمية له . مع ذلك ، قد أطبق عن طيب خاطر على « اللامنتى » قول بوسارد Bossard : « (نظراً لبساطة المسرحية والإخراج

واعتد الهمما) يبدو أن المؤلف والمخرج (مؤلف ومخرج « النو ») يودان أن يذكرنا المشاهدين أنهم ليسوا أمام عرض عادي ، وإنما أمام شكل فني خاص منفتح جداً . في النهاية ، أظن أنه يمكن تطبيق على « اللامنتهي » ما قاله آستون Aston في « تاريخ الأدب الياباني » 'History of Japan Literature': لا تختلف إلى عروض « النو » في أيامنا هذه « إلا حلقات ضيقة من المستمعين المختارين تكاد تتكون من النبلاء العسكريين ex-daimios فقط : ولا يفهم عامة القوم « النو » ، ألبتة

• • •

نحن نكتب الأعمال الفنية ليغير المستقبل معناها ، وهي لا نحيا إلا « بتفسيرات » الجمهور المختلفة ، والجمهور والممثلين إذا كانت هذه الأعمال مسرحيات . يتخذ العمل الفني الهام شئ للعاني ...

(« Notes sur mon théâtre, » 1950) .

جیلدرود :

کتاب میشل دی جیلدرود Ghelderode « (۱۸۹۸-۱۹۶۲) حوالی حسین مسرحیہ ، ما بین المضحکہ والعیقہ . تأثر هذا الكاتب البلجیکی — ولته الفرنیة — بؤلنی العصر الایصا باقی والعصر الوسیط ، وكذا المسرح التیمی الألسانی . كشف فرنیین عن أعمال جیلدرود كل من أندریه ریاز وكاترین توت . أما أعماله الرئیسیة فیہی : « هوب سنیر » ، « Hop Signor » ، و « أبهة الجحیم » « Fastes d'Enfer » ، و « مدموازیل جاییر » « Mlle Jaire » ، و « فارس فاطی السوء » « La Farce des Ténébreux » ، و « باراباس » « Barabbas » ، و « اسکوریاك » « Escorial » ، و « السحر الأحمر » « Magie rouge » ، و « قصیده رقصه الموت الكبرى » « La danse du grand macabre » و « موت دكتور فاوست » « Mort du Dr. Faust » . والمسرح جیلدرود قدرة كبریة حل السحر والفننج فی آن واحد .

«مدموازیل جاییر»

إن هذه المسرحیة لومیض فسفوری ، ابتلاقة من أرض الوطن العتیقة ، العتیقة جداً ، حیث ذابت كثیر من العقول التي امتصت الأحلام كالإسفنج لا شیء یتوجب الدهقة فی هذا ، ألیس كذلك ؟ إنها « لا فلاندر » ، وطنی ، حیث أهییم كالصبیح ، « لا فلاندر » ، وهی الحلم ، كالحیة ، ولن تبمٹ أبداً كما كانت . أرتدی اللون البنفسجی حداداً علیها . وأفكارها أيضاً تتسلط

على ؛ لذا ، قد تكون هذه المسرحية الوبائية قد تسلطت على ذهنك . لا تظن أننا نملك اختيار الأفكار المتسلطة علينا ، أو التخلص منها . بالقدر الذى يقبل به الفنان هذا القدر ، يدرك ما هو إلهى ، أو وجهه الآخر ، ما هو جسيمى . قد تظن أن الشيطان وحده يتسلط على فكر الإنسان ؛ يهيم بين السماء والأرض ، فى الديار القديمة ، كثير من الملائكة المريضة أو المنفية ، والشياطين التى تطهرت كما يتطهر المرء بعد الخطيئة ، والديدان اللطيفة ، والنفوس الباكية ، والمختارون اليأسون المصابون بالدوار . كل هذا يحسك مسخفاً ، ويسكنك ساعة ، أو عاماً ، كل ذلك معترف به ، ويأمر ...

هذه المسرحية أغرب من مؤامرة حاكها أذهان مشتهرة فى أمرها ، أغرب من السكن مع الموتى القدامى ، أغرب من امتلاك لم تتوقعه طقوس التزميم ؛ لقد نشأت عن وهم طبيعى . وإذا تجرأت قلت : لا عن وهم وليد المصادفة ، بل عن وهم متكرر ، أحسست به وأنا تأمل ركننا من أكثر المدن إخماء ، منظرأ من مدينة بروج ، ذلك المكان النفسى الذى كنت أحج إليه .

معروف أن هذه المدينة لعبت دور المهمة العظيمة ، وإنا مدينون لها بإنتاج فننى من أردأ ذوق . أما أنا ، فقد وكلت ذاتها إلى . تأملت ، من نوافذ مسكن صديقى ويزور ، فى أبراشية القديس جاك ، واحداً من أجمل مناظر هذا العالم ، مسرحاً مجهزاً تماماً ، يرى من أعلى وخالياً . لم يكن أى شيء إنسانى ليرتكب عليه ألبداً . لقد كان هجرانا قديماً لفناء داخلى ، شيء أشبه بدور صغير توقفت فيه الحياة ذات يوم . لم يكن فى استطاعة المارة القليلين أن يحسوا وجود هذا المكان الفريد ، حيث انتظرت أن أرى شخصيات صغيرة من الماضى ، كتلك التى تجمدت فى رسومات المخطوطات التى ترجع إلى العصر البورجينيونى ، شخصيات واقعية مجردة ، مع بقع ذهبية ، وأرجوانية ، وأخرى لها زرقاء مدينة بروج التى لا تضارع . هكذا بدأت المسرحية . أو المسرحية الدينية : بإطار ، ولم أفكر فيما يمكن أن يدور فى هذا المكان

المختار ، لكننى كنت أفتبأ بأن الأمر متعلق بمكان مسرحى دارت فيه أحداث غريبة أو مروعة (والحياة غريبة أو مزووعة) ، أو أن ذلك قد يكون الحقيقة هى أن المدينة ، المدينة الكاشفة ، هى التى ألقت المسرحية . ودام الأمر سنين . ومرت الفصول وعجلات النور على مسرحى ، بأحجاره العتيقة ونوافذه التى انطفأ نورها . كنت أرتجف لمجرد التفكير فى أن كائنات حقيقية ، كائنات غير تلك التى تراءت لى فى متعنى ، قد تدخل إلى هذا المحراب . وكون كل ذلك فرقة صغيرة غريبة . من ذا الذى يحدثننا عن طرقات الإلهام ، أو القدرة الذى يعرف به الشاعر موضوعيات ما يعمل ، عندما يصل إلى حالة السحر هذه . إن الذى الأدمية التى أعدت خلقها ومنحتها أسلوبى ، وجمعتها ، أخذت تمثل ، وتتحرك دون أن تدرك . كنت لا أزال أجعل الدور الذى ستقوم به ، عندما استعددت للكتابة ، كالوسيط - كانت القصة ، وذكر الكتب المقدسة مجرد حجة . منذ ذاك ، تخلصت عنى الفكرة المسطرة ، وهذا الكابوس الملون الصامت ، واستطعت أن أنتزع نفسى من هذه الحال المشرفة على قرون الزمان .

(in « Ghelderode » , par Jean Francis, édit. Labor, Blegique, 1949) .

هذا المسرح ؟ لقد كتبت وكأن حياتى . لم يوجد شئ آخر فى حياتى . لم تكن الكتابة عملا فى نظرى ، بل كانت مغامرة ذهنية كبرى ، أو حلما إيجابيا ، لقد كتبت ، دون أن أخطر شيئا ، فى حالة يأس ، لكن البعض ، وإيكود خاصة ، شجعت ، إيكود الذى عرفنى بكتاب العصر الإليزاباثى وبوبى . عام ١٩٣٩ ، توقفت عن الكتابة ، وأعطى لى كل ما تبقى زيادة على ذلك . بدا مسرحى ، فى ذلك الوقت ، وكأنه شئ غريب ، أو وحش لا يستطيع الصعود إلى خشبة المسرح . لكن مأساوية الحياة اليومية وقسوتها جعلتا العصر يتفق مع مسرحى ومكنتنا مسرحياتى من أن تمثل . كيف حدث هذا ؟ لا أدرك .

ويبقى أن مسرحياتي لن تمثل هو ، بالذات ، ما جعلني أقدم على كل جريء .
(in « Nouvelles littéraires » 20 - 11 - 52) .

...

أحاديث

بدا كثير من الأعمال الفنية لناظري حاملا الموسيقى في ثناياه ، حاملا
الموسيقى وراء النص . إنه لشيء كثير هذا الذي لفت نظري . بينما كنت
أكتب بعض المسرحيات ، كانت تدور في رأسي ألحان تتابعني وتطاردني
طوال استمرار العمل . يمكن أن أسوق بعض الأمثلة : صاحب تأليف أولى
أعمالي المسرحية الهامة ، « موت د . فاوست » ، لحن من ألحان الأسواق
الطيرية ، شيء أشبه برقصة من رقصات منطقة الراين ، كان يعزفه في إصرار
أرغن « ليونير » ، بالقرب من نوافذى .

إذا كان مثل هذا اللحن لم يؤلف حقا الجـو الصوتي لمسرحيتي ، فلقد
ساعدنى على كتابتها ، على أية حال . كان يكفى أن أسمع ، حوالى الثالثة بعد
الظهر ، هذا العزف وهو يستيقظ جاهداً ، ويتنأب ، ثم ينفجر فجأة كالكارثة ،
ويغمر الحى ، حتى أهوى بعنف فى المسرحية المعلقة ، ورأسى إلى الأمام .
كانت الموسيقى تحملنى ، بالمعنى الحرفى للكلمة ، كشلال سد افتتح عنوة .

أرى أنه يجب على المسرحية ، لكي تكون حقيقية ، أن ترى ، وتنقل
كالحكاية ، حتى لو كانت حكاية عملة ، وإلا كانت مجرد بناء ناقص ، أو سحبا
فى أعلى المسرح ، أو دخانا على خشبتة : أى مسرحية لا تبدأ أبداً !

...

ذكرنى جارى بأن هناك ضحكا ، ضحكا عاليا لا يرحم ، ينبغى الاحتفاظ
بمستواء والتعود عليه . لكننى لا أسمع هذا الضحك ينطلق إلا قليلا فى
عصرنا هذا ، وإن كانت ترحم المكان جثة الأب أو بو الضخمة . لقد تلقيت

وصفة هذا الضحك واحتفظت بها ، وكثيراً ما استغللتها وفذفت بها عصب
للروح . هذا الضحك ، هذا الضحك وحده ، هو ما لا يفغرونه لى !
ستجدون ، فى « فارس فاعلى السوء » مثلاً ، لحن القم هذا ، وتلك الصرخة
الانتقادية الفزعة التى تبدأ من رابليه ، بل من هو أبعد منه ، أرسطوفان ،
وتقتل إلا ييترون وجوفينال ، ثم تمبر العصر الوسيط ووعاظه النباهين ،
لتصل إلينا مع ايراسم ، وسويت ، وستيرن ، وآخرين يمسون بأدوات
النقش ، مثل جوتا ، إذا كانوا لا يكتبون .

...

« عزيزى المؤلف ، الموت كثير فى مسرحياتك ، والحب قليل »^(١) .

الحب قليل فى مسرحى ، ربما لأنه كان كثيراً من قبل ، ولم يكن هناك
شئ سواه فى كل هذا المسرح القرنى الذى ممنا ، وما زالت رائحة الجنسية
تزم أنوفنا . الموت كثير فى مسرحياتى ، لكن الحقيقة هى أن الموت كثير فى
الحياة أيضاً . وإذا نظرنا إلى عصرنا هذا — حتى لا نتحدث عن الماضى الذى
نرجع إليه فى كثير من الأحيان — ألا نرى أن له لون الجنة ورائحتها ، وأنه
يكس ثللاً ، بل جبالاً من الجثث ! وماذا عن الموت ؟ إنه فى كل مكان ،
لكنهم يخفونه أو يحاولون : النهاية السعيدة من أجل الأبرياء الذين نذروا
للعجزة الكبرى ! لكنه الموت دائماً ، موت المصور الوسطى ، نفسه . . .
يظل الموت كومبارسا ضرورياً ، مهما يكن رأيك : الموت ، وعلى جانبيه الجنون
والفسق : هؤلاء هم الرفاق المألوفون للشاعر المسرحى . وبم تستبدلونهم ؟

(أحاديث أوستوند) : ("Entretiens d'Ostende", Ed. l'Arche)

(١) خروج البتل .

تيليسى وليامز:

تيليسى وليامز Williams مؤلف مسرحيات أمريكى ، ولد عام ١٩١٤ ، وعمل فى بادىء الأمر فى هوليوود . غالباً ما تواجه شخصيات مسرحياته النزاع بين الحقيقة والوهم . أما مسرحياته « عربة اسمها desire ، و « Un tramway nommé désir » و « بيت حيوانات من زجاج » La ménagerie de verre و « سيف ودخان » Été et fumée و « وشم الورد » La rose tatouée ، و « قطلة فوق سطح من العفصيح الساخن » La chatte sur un toit brûlant تعتبر عن مجتمع منحل .

حديث وهمى

— أتعلم أن أغلب النقاد ظنوا ، عندما أعيد عرض أولى مسرحياتك الناجحة « بيت حيوانات من زجاج » ، فى بداية اللوهم ، أنها أفضل مسرحياتك ، بالرغم من أنه مضى عليها اثنا عشر عاماً ؟

— أعلم ذلك : فأنا أقرأ النقد وكل ما ينشر عن مسرحياتى ، حتى عندما يزعمون فى هذه الكتابات أنى لا أكتب إلا من أجل المال ، ولا أهتم إلا بأحط الفراز وأكثرها بمثا على الاشتزاز .

— لا دخان بلا نار .

— تدخن النار أكثر ما تدخن عندما يلقي عليها ماء .

— أئسلم بأن فى أحدث مسرحياتك كثير من القسوة والجفاف والعنف والضعف ؟

— ينعكس التوتر والعنف والضغن في التوتر للتزايد الذي أجده نفسي خاضعاً له في أعمالي وحياتي على السواء ، لأنهم دائماً في ازدياد في العالم الذي أعيش فيه .

— أنت تسم إذن بأن جذور هذا « التوتر للتزايد » الذي ينعكس في أعمالك في نفسك أنت ؟

— نعم .

— وبأن في ذلك شيئاً مرضياً ؟

— نعم .

— يكاد يكون مرضاً نفسياً ؟

— تنتمي أعمالي إلى علاج الأمراض النفسية ، في نظري أنا على الأقل .

— أف في هذا علاج لحالتك المرضية ؟

— في هذا علاج للجمهور كذلك ، ولحالته القريبة من المرض النفسي .

— أظن أن العالم في سبيله إلى الجنون ؟

— إنه مجنون . وكما تقول إحدى شخصيات مسرحيتي Camino real :

العالم يقبه نصاً مسلماً قد تفرّوه بالمكس . عندئذ ، يكف عن أن يكون مسلماً .

— إلى أين تريد أن تصل بفكرتك للمعذبة عن العالم ؟

— إلى حيث يود أن يذهب هذا العالم المذبذب . ربما إلى هذا الحد ،

لا أبعد منه .

— لا شك أنك لا تتوقع أن يصبحك النقاد والجمهور ؟

— لا .

— لماذا إذن تجرّم إلى هذا الببيل ؟

— أنا أسلكه ، ولا أحاول أن أجبر أحداً إليه .

.....

— أعتقد أن في مسرحياتك رسالة ؟

— أنا متأكد من ذلك .

— أية رسالة ؟

— الحاجة الماسة ، الحاجة الملحة إلى مجهود عالمي ضخم نحسن به معرفة أنفسنا ومعرفة الآخرين ، أو على الأقل ، نفهم به أن ما من رجل يحتكر الخير والفضيلة ، كما أنه ما من رجل له امتياز الشر والمرارة ، الخ . . .

Le Monde ou-nous vivons Dialogue á une voix pour la T. V.

اليوت :

توماس ستيرز إليوت Eliot (ولد عام ١٨٨٨) شاعر وكاتب مسرحى أمريكى تبحر بالجنسية الإنجليزية ، وتأثر شعره بالمذهب الرمزي الفرنسى . يسكن مسرح إليوت اهتمامات المؤلف الدينية : « حادثة قتل فى الكاتدرائية » Meurtre dans La Cathédrale ، و « اجتماع عائلى » Réunion de famille و « كوكتيل بارقى » Cocktail party . أما أعماله النقدية فهامة للغاية . ولقد حاول إليوت أن يدرس إمكانية استرداد المسرح لإبقاءه لشاعرى ، بل إنه أورد آيات من التوراة فى مسرحيته الدينية : « المصخرة » Le Roc .

الدراما الشعرية

أنوى أن أتناول السؤال الآتى بالبحث : « لم تكتب المسرحية شعراً بدلاً من أن تكتب نثراً ؟ » . إنه لسؤال ليس بسيط كما يبدو . هناك أمران : إما أن تكونوا محبين للشعر ، وترون بالتالى أن هذا السؤال لا يحتاج إلى تبرير ، وإما أن تكونوا محبين للمسرح ، ولا ترون أنه فى حاجة إلى الشعر . خلاصة القول ، أمل ألا يكون هناك أناس محبون للشعر ، لأننى أريد أن أبين أن الشعر هو الشكل التعبيرى للملائم للمسرح — حقاً ؛ إنه الشكل الطبيعى ، سواء اعتقدتم أنكم تحبون الشعر أم لا .

مضى زمن طويل على سيطرة الحوار النثرى على المسرح . ما زلنا تحت تأثير إيسن — إيسن الذى يكتب النثر — وتأنف من التسليم بأن إيسن كان شاعراً كتب كل مسرحياته تقريباً نثراً . يقال عامة إن الشعر شكل تخطاه للمسرح ، شكل يلائم تماماً الحوادث والمسرحيات التاريخية للتنمية إلى ماض

بعيد ؛ ويقال إنه لا يمكن التعبير عن المشاكل والانفعالات الحديثة إلا بالنثر .
في الواقع ، لا يأخذ من يهوى المسرح الشعر مأخذ الجد ، اللهم إلا إذا تعلق
بشكسبير أو شيلر أو راسين ، أو كاتب توفي من مدة طويلة . ومع ذلك ، خيل
إلى دائماً ، من ناحية أخرى ، أن كبار كتاب المسرح المحدثين ، أمثال إبسن ،
وسترنديج ، أو حتى تشيكوف ، كانوا شعراء أصليين طاملاً ضاقوا ، حقاً ،
بمحدود النثر .

... ها هو ذا ما أود أن أعمله ، أو بالأحرى ما أود أن يعمل جيل آخر
من كتاب المسرح الذين — أمل ذلك — سيستفيدون من تجربتنا : أود أن
يبدو من يقف على خشبة المسرح شيئاً بالجمهور بحيث يقول هذا الأخير : « آه
يمكن أن أتكلم الشعر أنا أيضاً » . عندئذ ، لن ينتقل الجمهور إلى عالم غريب ،
مصطنع ؛ لكن العالم العادي للدنس الكثيب الذي يعيش فيه سيضاء فجأة
وتتغير معاملته . وإذا لم يستطع الشعر التوصل إلى ذلك ، كان مجرد ديكور كالي .
ما ينبغي أن يفعله الشعر ؛ في المسرح ، هو أن يكون صورة متواضعة أو
شبيهة بالتجسيد ، أى يكون الشيء الذي يجعل ما هو إلهي يمتص ما هو
إنساني ...

... يستطيع المؤلف ، في المدى القصير ، أن يعرف بالضبط ما يريد أن
يقوله . وإذا لم يفهم الجمهور الشيء الذي يعرف أن المؤلف أراد أن يقوله ؛
باعت محاولته [المؤلف] بالفشل . ولأن المؤلف كان له هدف محدد ، ونظرية
يريد إثباتها ، لن تثير كتاباته الاهتمام أو الحاسة ، حالما تتغير الظروف التي
كانت توجد عندما نطق بنظريته . لكن المؤلف يعمل في العمل الخلاق حقاً
شيئاً لا يفهمه هو نفسه . فالفن وحده يفهم خلقه . والإنسانية ليست إلا أداة ،
في الخلق الإنساني . ليس من الضروري أن يفهم الرجال والنساء أبناءهم لمجرد
أنهم حلوم وأنجبوم : عليهم أن يعملوا على فهم ما خلقوه . وإذا صح هذا
بالنسبة للخلق الطبيعي ، فلم يصح بالنسبة للإنسان أيضاً ؟ لا أنكر أن

هناك أعمالاً عظيمة كتبت نثراً ولها نصيب وافر من الثراء ، وإن كنت أشك في أن « دون كيخوته » مثلاً لا يمكن أن ينضب معينه مثل « فاوست » ، أو يبقى حياً بعد ألف عام . ذلك أن الشعر يفرض ، في آن واحد ، شكلاً يخضع له المؤلف ويحرر — أكثر مما يستطيع أن يفعل النثر قدراً أكبر من القوى اللاشعورية . هذا ، على ما أظن ، هو السبب الذي يجعل الشعر المسرحي ، ولا شيء سواه ، قادراً على منحنا الاحساس بالامتلاء الذي تطالب به المسرح .

(Les buts du drame poétique, Trad. de H. Pinchère, Ed. du Seuil, 1952).

أليير كامى :

أليير كامى Camus (١٩١٣ — ١٩٦٠) كاتب فرنسى ،
وصحفى فى جريدة « كوما » وكاتب مقالات ومسرحيات ،
مثلت مسرحيته « كاليجولا » Caligula لأول مرة على مسرح
« هيبيرتو » Hébertot ، وقام بدور البطولة فيها جيرار فيليب
ومثلت مسرحيته « سوء التفاهم » Le Malentendu لأول مرة على
مسرح « لياتوران » ، وقامت بدور البطولة فيها ماريا كازاريس .
أما مسرحيته « حالة الحصار » L'Etat le Siège ، و« المادون »
Les Justes فأكدتا قدرته الفنية . بعدها ، أعد كامو للمسرح
« صلاة من أجل راهبة » Requête pour une nonne (فولكتر)
و« الموسون » Les Possédés (دوستوفسكى) ، و« تقوى الصليب »
La Devotion é la croix (كلديرون) .

لماذا اشتغلت بالمرح ؟ كثيرا ما تساءلت عن ذلك . ولا شك أن الجواب
الذى يمكن أن أعطيه حتى الآن سيبدو لكم عاديا للغاية . بكل بساطة ، اشتغلت
بالمرح لأنه أحد الأماكن التى أسعد فيها فى هذا العالم .

المرح دير بالنسبة لى . يحبو صخب العالم أسفل جدرانہ ، وداخل سورہ
المقدس ، لا تشكل جماعة من الرهبان العاملين الذين وهبوا أنفسهم لغاية واحدة
والتفتوا إلى تأمل واحد ، من إعداد اقتداس التى سيحتفل به لأول مرة .

... لا أدرى من الذى قال إن من يريد إخراج مسرحية إخراجاً حسناً ، عليه أن يعرف وزن الديكور بذراعيه . إنه لقانون فنى هام ؛ ومن جبتى أنا أقول إننى أحب هذه المهنة التى تضطرنى إلى أن آخذ بعين الاعتبار الدراسة النفسية للشخصيات ، وفى الوقت نفسه موضع مصباح ما ، أو أصيص زهر ، أو نوع قماش ، أو وزن صندوق ينبغى أن يرفع إلى أعلى المسرح .

...

أضواء المسرح لا ترحم ، وحيل العالم كلها لن تمنع المرأة أو الرجل اللذين يعيشان ويتحدثان على الستين متراً ربعا تلك ، من الاعتراف بطريقة معينة ، والتحدث عن شخصيتهم الحقيقية ، بالرغم من تنكرهم وتزييمهم .

(Le Figaro littéraire 16 mai 199) .

...

لا تتفق « حالة الحصار » والمفهوم التقليدى للمسرحية ، بل يمكن مقارنتها على العكس ، بما كان يسمى فى العصور الوسطى « بالأخلاقيات » (moralités) وفى إسبانيا (بالـ autos sacramentales) ، وهى مسرحيات رمزية تدور حول موضوعات يعرفها المتفرجون سلفاً . لقد ركزت مسرحيتى على ما يبدو لى أنه الدين الوحيد الحى — أعنى الحرية — فى زمن الطغاة والمبيد . لا جدوى إذن من اتهام شخصياتى بالرمزية . أنا مذهب . وكان الهدف الذى أعترف بأئنى رميت إليه هو انتزاع المسرح من المساومات السيكولوجية ، وبميت دوى الصرخات التى تحرر وتميل حشود اليوم فى مسارحنا المهمة . من وجهة النظر هذه ومنها وحدها ، ما زلت متأكداً من أن محاولتى جذرية بالاهتمام . . .

لقد حاولت (فى « العادلون ») أن أخلق التوتر للشرحى بالوسائل التقليدية ، أى بالصدام بين شخصيات تتساوى فى القوة والعقل . لكن ، من الخطأ أن تنتهى من خلال ذلك إلى أن كل شئ فى توازن ، وأنتى أوصى بالامتناع عن

الفعل بالنسبة للقضية للعروضة هنا . لقد أردت أن أثبت فقط أن للفعل نفسه حدوداً ، وأن الفعل العادل الحسن هو ذلك الذى يعترف بتلك الحدود ، ويقبل الموت ، على الأقل ، إذا ما اضطر إلى تجاوزها . يرينا العالم وجهاً بغيضاً اليوم ، لأن من شكلوه بالقات ، رجال أباحوا لأنفسهم حق اجتياز هذه الحدود ، بادئين بقتل الآخرين ، دون أن يعرضوا أنفسهم أبداً للخطر . هكذا يتخذ من يقتلون المدالة اليوم ، العدالة نفسها دليلاً على وجودهم فى مكان آخر فى أثناء ارتكاب الجريمة . . .

• • •

بالرغم من أننى مولع بالمرشح أشد الولع ، إلا أنه من سوء حظى أننى لا أحب إلا نوعاً معيناً من المسرحيات ، مضحكة كانت أم مبكية . ويبدو لى ، بعد تجربتى الطويلة نوعاً ما ، كخرج وممثل ومؤلف مسرحى ، أنه لا وجود للمسرح إلا بالكلام والأسلوب ، ولا قيمة للمسرحية إلا بإدخال المصير الإنسانى كله فى الاعتبار ، بكل ما فيه من بساطة وعظمة ، وذلك على غرار مسرحنا « الكلاسيكى » والمآسى اليونانية . على الأقل ، تلك هى الأمثلة التى يجب أن أن تحتذى ، بغض النظر عن التطلع إلى التساوى معها . على أية حال ، إذا كانت « الدراسة النفسية » والطرائف الفريدة والمواقف المثيرة غالباً ما تسلينى بوصنى متفرجاً ، إلا أنها لا تحرك فى شيئاً بوصنى مؤلفاً .

(in Cahiers J.L. "arrault, No. , Ed. René Julliard).

جان - پول سارتر :

جان - بول سارتر Sartre (ولد عام ١٩٠٥) كاتب فرنسي
اشتهر قصته «الغثيان» «La Nausée» (١٩٣٨) . أخرج
دولان أولى مسرحياته ، «الذباب» «Les Mouches» عام ١٩٤٧ .
ثم كانت : «الجلسة سرية» «Huis Clos» ، و «موتى بلا
قبر» «Moris sans sépulture» ، و «الموسم الفاضلة»
«La Putain respectueuse» ، و «الأيدي القمّذرة»
«Les Mains sales» ، و «الشیطان ولحم» ————
و «Le Diable et le Bon Dieu» ، و «كين» «Kean» ،
«نكراسوف» «Nekrassov» ، و «سجناء أطلونا»
«Les séquestrés d'Altona» . يقترح مسرح سارتر —
شأنه شأن باقي أعمال هذا المؤلف — أخلاقيات قائمة على الحرية .
ويرجع جزء من نجاح سارتر إلى أن هذا المؤلف وجد لغة مسرحية
فعالة ، دقيقة واحدة .

...

... لا شك في أن للشكلة الحقيقية ليست مشكلة البناء ، أو حتى للوضوع
في المسرح العمبي ، بل مشكلة التكنيك الخاص بهذا المسرح — بأوسع ما في
هذه الكلمة من معنى — أو ، إذا شئتم ، لغته . أعني بهذا ، لا معرفة اللغة
التي يجب التحدث بها ، بل الدور الذي يجب أن تلعبه .

انظروا إلى نصوص للمسرحيات التي كانت تمثل في العربات ، في التفسيرن
التاسع عشر ، في كل مكان تقريباً . انظروا أيضاً إلى نصوص مسرحيات العصر
الإليصاباثي ، ومسرحيات مارلو بصفة خاصة ... كلها مكتوبة بلغة مريضة .

لم يبلغ أى مسرح كلاسيكى هذه السرعة أبدا . وهذا ما ينبغى أن نجله مرة أخرى . لا أدري إذا كان برخت قد نجح فى ذلك . حوار مسرحياته — وربما رجع ذلك إلى التراجع — لا يبدو لى مريما . والفعل ، فى مسرحه ، يقع أمامنا ولا يحسم ، ويحمل اللفظ كما تحمل للوجة الطائر البحرى . برخت على حق ، من حيث العمق ، فيما يتعلق ببناء مسرحه الانتقادى ، لكن ، من وجهة النظر المسرحية ؟

نعم ، هنا تكمن المشكلة الرئيسية فى نظرى : يتعلق الأمر بإيجاد تنظيم للحركة والفعل ، تنظيم لا تبدو فيه الكلمة زائدة ، وتحتفظ فيه بسلطانها ، بغض النظر عن أية بلاغة . بل إن هذا هو الشرط الأول لوجود مسرح فعال حقا .

(in "Théâtre populaire", No. 1) .



يظن دائما أن الحركة المسرحية تمنى كثرة الحركة والتشويش ؛ لا ، ليس هذا بحركة مسرحية ، بل هو صخب وضوضاء . الحركة بمعنى الكلمة هى حركة الشخصية . لا توجد فى المسرح صور غير صور الفعل . وإذا أردنا أن نفهم ما هو المسرح ، وجب علينا أن نتعامل : ما هو الفعل ، لأن المسرح يصور الفعل ولا يسعى أن يصور شيئا سواه . يصور النحت شكل الجسد ، ويصور المسرح فعل هذا الجسد . بالتالى ، ما ينبغى استرداده ، عندما نذهب إلى المسرح ، هو أنفسنا ، بطبيعة الحال ، لكن ، لا بوصفنا فقراء بقدر قد يكثر أو يقل ، أو مزهوين بشبابنا وجمالنا بقدر قد يكثر أو يقل ، بل نبغى أن نتردد أنفسنا بوصفنا بشرأ يأتون أفعالا ، ويعملون ، ويلافون الصعاب ، بشرأ لديهم قواعد ، ورسوم قواعد أفعالهم . مع الأسف ، نحن يعمدون جدا فى هذه اللحظة ، من المسرح البورجوازى ، كما ترون . وإذا كان ما أقوله

هنا لا يقبـه في شيء ما يقدم على المسارح منذ ١٥٠ عاما ، باستثناء بعض الحالات بالطبع ، فذلك يرجع إلى أن المسرح البورجوازي لا يجب الحركة المسرحية . فهو يفضل ، بعبارة أصح ، الحركة المسرحية الجديدة . ولا يجب تصوير فعل الإنسان ، بل تصوير المؤلف في بنائه للأحداث . تحب البورجوازية ، في الواقع ، أن تصور نفسها ؛ لكن — وهنا نفهم لماذا كتب برخت مسرحه الملحمي ، أي سار في الاتجاه المضاد تماما — لكن في صورة مشاركة خالصة ؛ فهي لا تحب أن تصور مطلقا على أنها أشبه بالشيء ، لأن الأمر لا يكون مستحبا عندما تكون البورجوازية مجرد شيء . . .

(Conférence , n Sorbonne, 29 mars 1960) .

أحاديث مع ج. ب. سارتر

ج. ب. سارتر : لا أظن ، وإذا كان الأمر كذلك ، وجب أن أوضح أن المسرح « وسيلة نقل فلسفية » ، حسب قولك أنت . لا أظن — وينسحب هذا على الرواية والسبنا أيضاً — أنه يمكن التعبير عن أية فلسفة ، في مجموعها وتفاصيلها في آن واحد ، في شكل مسرحي . لأن التعبير عنها لا يتأتى ، في الواقع ، إلا في الأعمال الفلسفية . لكن ، يمكن لأي شكل أدبي ، طبعاً ، أن يعطى — فنقل — إحساساً فلسفياً أو يحمل بإحساس فلسفي . وللقصة طريقته في معالجة الأمور .

أرى أن ما هو فريد — أي ما يحدث للفرد — هو ما يفلت دائماً من الفلسفة ، لصفتها تلك . تضطر الفلسفة في لحظة ما ، حتى لو ذهبت إلى أبعد ما يمكن — أن تصطبج — إذا أعطيناها بالذات معنى التهاب إلى أبعد ما يمكن في البحث الفردي عما هو فريد — البحث في الرواية .

آلان كويلر : لكن ، ألا يسع للمسرح أن يعبر « بالسرعة » عن أي معنى فلسفي ؟

ج. ب. سارتر : قد يعطى المسرح ، بالأحرى ، للمعى الكامل لنظرة إلى العالم ، في شكل محسوس وبلا تفصيل ، بلا أى نوع من التفصيل ، طبعاً . على المسرحية أن تقدم للمتفرجين أسطورة . وهنا ، يمكن أن تناقش للمسرح للمعى (موضوع مسرح برخت الملحمى) ، ثم ، ما ييسى اليوم بالمسرح الدرامى .

مسرح برخت مسرح بيان ، لا يفسح المجال للمشاركة ، أو ، على الأقل ، يفسح لها المجال بطريقة أخرى (ولا ينبغي أن نبالغ هنا في أمر هذا «التباعد» المشهور) ؛ يريد هذا المسرح أن يفهم ما مماه برخت بـ «الواقع» *gestus* الاجتماعى . حسن . لكن ، مادام عليه أن يبين بالضبط ، ويبرهن من أجل البيان ، فالتعرض لمشكلة الفاسفة الكامنة وراءه أمر ضرورى . وهل يمكن مثلاً ، بغض النظر — ولن أقول بكل بساطة خارج الماركسية — ، هل يمكن كتابة مسرح ملحمى ، بغض النظر عن ماركسية برخت ، لمجرد أن هناك طرقاً وتقديرات متعلقة بالماركسية ؛ بمباراة أخرى ، مشكلة الفلسفة تعرض للمسرح الملحمى مباشرة ؛ وقد أقول ، بطريقة ما ، إن قيمة هذا المسرح مرتبطة بقيمة الفلسفة . إذا كنا نعجب « بالأم الشجاعة » *Mère Courage* ، فلا نأى لا تؤيد وجهة نظر المؤلف في طريقة شرحه للتناقض والالتباس عند امرأة وضعت في موقف يجعلها ضحية للحرب وشريكها في آن واحد ، دون حاجة بنا إلى كره هذه الطريقة . كل هذا يفترض ، طبعاً ، فهم عدد كبير من المتناقضات — ابتداء من مبادئ فلسفية معينة لها صفة ماركسية بالذات . ومع ذلك ، فمن الواضح أن فكرة مثل هذا المسرح قد أثارت كثيراً من الجدل ، من وجهة النظر الماركسية .

آلان كويلر : لكن ، هل على الفلسفة — فيما يتعلق بتعبير أعظم من مسرح برخت — ، أن تكون واضحة أم مستترة ، فيما ترى ؟

ج. ب. سارتر : يخيّل إلى أن المسرح لا ينبغي أن يخضع للفلسفة التى

يعبر عنها . عليه أن يعبر عن فلسفة ما ، لكن ما عليه أن يعرض ، داخل المسرحية ، لقيمة الفلسفة المعبر عنها . يجب أن تعطي المسرحية صورة كاملة للحظة أو شيء ، لكن يجب أن تكشف عما فيها ، في الوقت نفسه ، بطريقة مسرحية عامة . إذا كنا لا نؤمن بالماركسية بطريقة أو بأخرى — ويجب أن أقول إنني أؤمن تماما ، شخصيا ، بالماركسية في شكلها الذي يؤمن به برخت — ، إذا كنا لا نؤمن بالماركسية فيما يتعلق بتأليف « البيان » عند برخت ، أمكن أن نقول : لا تسير الأمور على هذا النحو . أرى ، إذن ، أن الأسطورة يجب أن تكون أكثر استتارا ، أى على نحو يجعلنا لا ندرك حتى إنها فلسفة .

(in " Perspectives du théâtre ", No. 4) .

أوجين يونسكو:

أوجين يونسكو Ionesco كاتب فرنسي من أصل روماني ولد عام ١٩١٢ . وتمثل مسرحياته المضادة للمسرح المضحكة غير العادية - وذكر منها «المغنية الصلحاء» La cantatrice chauve و «الدرس» La leçon ، و «الكراسي» Les Chaises ، و «وقائل بلا أجر» Tueur sans gages و «المخزيت» Le Rhinocéros ، الخ ٠٠٠ - في العالم أجمع . ويسعدو يونسكو دائماً وكأنه يدافع عن نفسه أمام الأسئلة العديدة التي تتهايل عليه ، ويحبب مازحا في أغلب الأحيان .



مأساة الكلام

قبل أن أكتب أولى مسرحياتي ، «المغنية الصلحاء» ، عام ١٩٤٨ ، لم أكن أريد أن أصبح مؤلفاً مسرحياً . لم أكن أطمح إلا إلى تعلم الإنجليزية . وتعلم الإنجليزية لا يؤدي حتماً إلى فن الخلق المسرحي . على عكس ذلك ، أنا أصبحت كاتباً مسرحياً لأنني لم أفلح في تعلم الإنجليزية . كما أنني لم أكتب هذه المسرحيات لأنني لم أقم من فشلي ، بالرغم مما قيل عن أن في «المغنية الصلحاء» نقداً لبورجوازية الإنجليزية . لو أنني أردت أن أتعلم الإيطالية أو الروسية أو التركية ولم أفلح ، لكان من الممكن أيضاً أن يقال إن في المسرحية الناتجة من هذا الجهد الضائع نقداً للمجتمع الإيطالي أو الروسي أو التركي . أشعر أنه يجب أن أفسر ما أقوله . ها كم ما حدث : كي أتعلم الإنجليزية ، اشتريت ، منذ تسع أو عشر سنوات ، كتاباً للمبتدئين عن المحادثة الإنجليزية الفرنسية . وبدأت العمل . وبأمانة ودقة ، أخذت أقل الجمل المأخوذة من الكتاب لأحفظها عن

ظهر قلب . وعندما أعدت قراءتها بانتباه ، لم أتعلم الإنجليزية ، بل وقعت على بعض الحقائق المذهلة : مثلا ، إن في الأسبوع سبعة أيام ، وهذا شيء كنت أعرفه ، وإن الأرضية تحت ، والسقف فوق ، وهذا شيء ربما كنت أعرفه أيضا ، لكنني نسيت أنه أو لم أفكر فيه أبداً بطريقة جديدة . وبدأ لي هذا الشيء بخفاة مذهلا وحقيقيا ، بلا جدال . ولا شك أن لدى قدرأ كافيا من الفكر الفلسفي ، إذ أنني أدركت أنني لم أنقل في كراستي مجرد جمل إنجليزية في ترجمتها الفرنسية ، وإنما بعض الحقائق الأساسية والوقائع العميقة .

لكنني لم أتخل عن تعلم الإنجليزية لهذا السبب خصب . وخيرا فعلت ، لأن مؤلف الكتاب أخذ يكشف لي عن بعض الحقائق الخاصة بعد كشفه لي عن بعض الحقائق العامة ، وليتسنى له ذلك ، عبر عن هذه الحقائق بالحوار ، مستوحيا بلا شك المنهج الأفلاطوني . وابتداء من البرس الثالث ، وجد شخصيات ، زوجان إنجليزيان — مسترومسميث — ما زلت لا أدرى إذا كانا حقيقيين أم وهميين . وشهد ما كانت دهشتي عندما أخبرت مسر سميث زوجها بأن لهما عدة أطفال ، وبأنهما يقطنان في ضواحي لندن ، وبأن اسمهما سميث ، وبأن مستر سميث يعمل في مكتب ، وبأن خادمة ، إنجليزية أيضا ، تدعى ماري ، تعمل طرفهما ، وبأنهما أصلقاء ، منذ عشرين عاما ، لأسرة اسمها مارتين ، وبأن منزلها قصر لأن « منزل الإنجليزى قصره الحقيقي » .

قلت لنفسي لا بد أن مستر سميث على علم ، ولو قليلا ، بكل هذا . لكن من يدري ، فهناك أناس غير متنبهين إلى حد كبير ، ومن جهة أخرى ، من المستحسن أن تذكر الآخرين بأمور قد ينسونها أو لا يعونها بما فيه الكفاية . وكانت هناك ، إلى جانب هذه الحقائق الخاصة الدائمة ، حقائق أخرى وقتية أخذت في الظهور : مثلا ، إن أسرة سميث انتهت لتوها من العشاء ، وإن الساعة التاسعة مساء ، حسبما تشير إليه ساعة الحائط ، وحسب التوقيت الإنجليزى .

وأبيح لنفسى أن ألفت نظركم إلى الطابع اليقيني ، البديهي تماماً ، لتأكيدات مسز سميت ، وكذا إلى طريقة العرض « الكارتيائية » التي اتبعها مؤلف كتابي الإنجليزي ؛ ذلك أن ما يستحق الملاحظة في هذا الكتاب هو التدرج المنهجي الممتاز لبحث عن الحقيقة . وفي الدرس الخامس ، وصل آل مارتن ، أصدقاء آل سميت ، ودار الحديث بين الأربعة ، وبنيت حقائق أكثر تمقيداً على البديهيات الأولية : أكد البعض أن « الريف » أكثر هدوءاً من المدن الكبرى ، وأجاب البعض الآخر : « نعم ، لكن في المدن عدداً أكبر من السكان ، وعدداً أكبر من الحوانيت » ، وهذا صحيح كذلك ، ويثبت ، من ناحية أخرى ، أن من الممكن جداً أن توجد بعض الحقائق المتناقضة جنباً إلى جنب .

عندئذ نزل على الوحى . لم يعد الأمر يتعلق في نظرى ، بإتمام تعلّى لغة الإنجليزية . فلو أننى عملت على إثراء معرفتى لمفردات هذه اللغة ؛ وتعلّمت بعض الكلمات لأترجم إلى لغة أخرى ما كنت أستطيع أن أقوله بالفرنسية ، دون أن أدخل « مضمون » هذه الكلمات أو ما تكشف عنه في الاعتبار ، لوقعت في خطأ « الشكليات » الذى ينذر به عن حق قادة التفكير اليوم . كنت أطمح إلى أكثر من هذا : إلى أن أنقل إلى معاصرى الحقائق الأساسية التي وعيتها عن طريق كتاب المحادثة الإنجليزية الفرنسية . من ناحية أخرى ، كان حوار آل سميت ، وآل مارتن ، وآل سميت وآل مارتن معاً ، حواراً مسرحياً فعلاً ، لأن المسرح عبارة عن حوار . كان على إذن أن أكتب مسرحية . وهكذا كتبت « المغنية الصلعاء » وهى مسرحية تعليمية بنوع خاص . لماذا سميتها « المغنية الصلعاء » بدلا من « تعلم الإنجليزية بلا غناء » كما فكرت أن أفعل في بادئ الأمر ، أو « الساعة الإنجليزية » كما أردت أن أفعل في وقت ما فيما بعد ؟ الحديث في هذا الشأن يطول : أحد الأسباب التي أطلقت من أجلها اسم « المغنية الصلعاء » على مسرحيتى ، هو أن ما من مغنية تظهر فيها ، صلعاء

كانت أم ذات شعر . هذه الملحوظة قد تكفى . يتكون جزء كامل من المسرحية من جل مأخوذة من كتاب المحادثة الإنجليزى وضع بعضها بجانب البعض الآخر . وآل سميث وآل مارتن هم هم ، فى مسرحيتى وفى الكتاب على السواء . ينطقون بذات الحكم ، ويأتون ذات الأفعال أو ذات « الأفعال » فى أى مسرح تعليمى ، لا داعى للابتكار أو قول ما نمتقده نحن ، فى ذلك خطأ خطير حيال الحقيقة الموضوعية ، وما علينا إلا أن نتقل بتواضع التعليم الذى نقل إلينا ، والأفكار التى ورثناها . وكيف كنت أسمح لنفسى بأن أغير أدنى شيء فى كلمات تعبر عن الحقيقة المطلقة بطريقة مؤثرة إلى هذا الحد . وكان على مسرحيتى ألا تصورفى ، أوتبتكر بصفة خاصة ، لأنها أصلا تعليمية .

مع ذلك ، لم يكن نص « المغنية الصلحاء » درسا (ونقلا) إلا فى البداية . لقد حدث شيء غريب ، لا أدرى كيف : تحول النص تحت عيني ، دون أن أشعر ؛ ورغم إرادتى . عندما تركت الجمل البسيطة المنيرة التى كنت قد اجتهدت فى تدوينها فى كراستى ، ترسبت بعد شيء من الوقت ، وتحركت وحدها وفستت ، وتغيرت طبيعتها . واختل نظام إجابات الكتاب ، بالرغم من أننى كنت قد نقلتها الواحدة تلو الأخرى بصحة وعناية مثال ذلك هذه الحقيقة للؤكددة ولا ريب فيها : « الأرضية تحت والسقف فوق » . وفستتأ كيد قاطع متين مثل هذا : أيام الأسبوع السبعة هى الاثنين والثلاثاء والأربعاء والخميس والجمعة والسبت والأحد ، وأصبح للستر سميث ، بطل مسرحيتى ، يعلم أن الأسبوع يتكون من ثلاثة أيام هى : الثلاثاء والخميس والثلاثاء . وشخصيتائى ألورجوازيتان الطيبتان ، آل مارتن ، الزوج وزوجته ، أصيبتا بفقدان الذاكرة : لم يتعرف كل منهما إلى الآخر بالرغم من أنه يراه ويتحدث إليه كل يوم . وحدثت أشياء أخرى خطيرة : أخبرنا آل سميث ب وفاة شخص يدعى بوبى واطمن من المستحيل التعرف عليه ، ذلك أنهم أخبرونا أيضا أن ثلاثة أرباع سكان المدينة ، رجالا ونساء وقططا ومفكرين يحملون اسم بوبى

واطسون . وفي النهاية ، ظهرت شخصية خامسة غير منتظرة زادت من اضطراب العائلتين المادئتين ، شخصية قائد المطافئ التي روى قصصاً تتحدث ، فيما يبدو ، عن نور صغير من المحتمل أن يكون قد وضع نعجة ضخمة ، وفأراً من المحتمل أن يكون قد ولد جلاً ، ثم ذهب رجل المطافئ حتى لا يفوته حريق منتظر منذ ثلاثة أيام سيشب في الطرف الآخر من المدينة ، وسبق أن أخذ به مذكرة في «أجندته» ، وواصل آل سميث وآل مارتن حديثهم . لكن وأسفاه ! صارت الحقائق البسيطة الحكيمة التي كانوا يتبادلونها ، عندما ربطوا بعضها ببعض الآخر ، بمنجوة ، وتفكك الكلام وتحللت الشخصيات ، وختت الكلمة اللامقولة من مضمونها ، وانتهى كل شيء بشجار استحال معرفة أسبابه ، لأن أبطال مسرحيتي كانوا يتقاذفون ، لا الأجوبة ، أو حتى مقاطع الجمل ، أو الكلمات ، وإنما مقاطع الكلمات ، والحروف الساكنة أو للتحركة

كان الأمر متعلقاً في نظري بنوع من انبهار الواقع . كانت الكلمات قد صارت رنانة مجردة من المعنى ، وطبعاً ، كانت الشخصيات قد خلت أيضاً من مضمونها النفسي ، وظهر لي العالم في نور غير عادي ، ربما كان نوره الحقيقي الكامن وراء التفسيرات والسبب التحككية .

وانتابني ضيق حقيقي ودوار وغثيان وأنا أكتب هذه المسرحية (لأنها أصبحت شيئاً قريباً من المسرحية أو للمسرحية المضادة ، أي سخرية حققة من المسرحية ، مهزلة المهزلة) . كنت أضطر إلى التوقف من وقت إلى الآخر ، وبينما كنت أتناول عن الشيطان الذي يجبرني على الاستمرار في الكتابة ، كنت أذهب لأتعمد على الأريكة ، وأنا أخشى أن أراها غارقة في العدم ، وأنا معها . مع ذلك ، كنت غفوراً بهذا العمل عندما آتعمته . وتصورت أنني كتبت شيئاً يشبه مأساة الكلام ! . . . وعندما مثلت المسرحية ، اندهشت تقريباً عندما سمعت للفرجين يضحكون ، وقد أخذوا الأمر (وماز الواياخضونه) مأخذ

الهلزل ، معتبرين أن العمل للقدم لهم مهزلة حقاً ، بل مقبلاً . لم ينجده بعض من أحسوا بالضيق (ومن بينهم جون بويون) وأدرك بعض آخر أن في الأمر سخرية من مسرح برنشتين ومثليته . وكان ممثلو نيكولا باتاي قد أدركوا ذلك من قبل عندما لعبوا للسرحية (خاصة في الحفلات الأولى) وكانها لليلودراما .

فيا بعد ، عندما حلل بعض النقاد الجادين العالمين هذه للسرحية ، فسروها على أنها نقد للمجتمع البورجوازي وسخرية من مسرح « البولغار » خُشب . قلت لنوتى إننى أقبل هذا التفسير أيضاً . مع ذلك ، الأمر لا يتعلق ، في ذهني ، بنقد عقلية البورجوازي الصغير للربطة بهذا المجتمع أو ذاك ، بل بفئة من صغار البورجوازيين في العالم بصفة خاصة ، لأن البورجوازي الصغير رجل محافظ في كل مكان لا يؤمن إلا بالأفكار الموروثة والشعارات ، ولنفسه الأتوماتيكية هي التي تكشف طبعاً عن هذه المحافظة . وبذا أخذ نص « المغنية الصلحاء » أو كتاب تعلم الإنجليزية (أو الروسية أو البرتغالية) المكون من بعض العبارات الجاهزة ، وأكثر الكليشيات استهلاكاً ، يكشف لي عن أتوماتيكية الكلام وسلوك الناس ، و « الحديث الذي لا معنى له » ، والحديث لأنه ليس هناك شيء يقال ، وعدم وجود حياة داخلية ، وآلية ما هو يوى ، كل ذلك لأن الإنسان يسبح في وسطه الاجتماعي ولا يتميز عنه . لم يعد آل سميت وآل مارتن يعرفون الكلام لأنهم لم يعمدوا يعرفون التفكير ولم يعمدوا يعرفون التفكير لأنهم لم يعمدوا يعرفون الأفعال ، ولم تعد لديهم أهواء ، ولم يعمدوا يعرفون الوجود ، بل يستطيعون أن يبدعوا أي شخص أو أي شيء ، ولأنه لا وجود لهم ، فهم ليسوا إلى الآخرين ، إلى عالم اللاشعور ومن الممكن أن يتغيروا . يمكن وضع مارتن مكان سميت والعكس صحيح ، دون أن يلاحظ ذلك . الشخصية للأساوية لا تتغير بل تتحطم ، إنها هي نفسها إنها حقيقية . أما شخصيات الملهاة فهي الناس الذين لا وجود لهم .

(A propos de la Cantatrice chauve, causerie, in Notes et Contrenotes Gallimard) .

دورنمات:

فريد ريتش دورنمات Darrenmatt (ولد عام ١٩٧١)
مؤلف سويسرى لغته الألمانية لا يثنى فى سخرية ماى إقراط فى
المثالية أو الغنائية ، ويريد مسرحا شعبيا لا يحرم المجتمع من
اللى : و « المكتوب » « Il est écrit » ، « والأسمى »
« L' Aveugle » ، و « رومولوس الأكبر » « Romulus le Grand »
« Le Mariage de Monsieur Mississippi »
و « زيارة السيدة المجوز » « La Visite de la Vicille Dame »
و « فرانك الخامس » « Frank V » ، مسرحيات تشتهر بعرض
الفضائح فى أسلوب تهريجى . كما نشر دورنمات مؤلفا بعنوان
« قضايا مسرحية » يفتى فيه أنه صاحب نظرية ما .

...

أحاديث

... لا أكره شيئا بقدر ما أكره المسرحيات التعليمية . المسرح
شئ آخر .

— ما هو المسرح ؟

— ماذا أقول لك ... خذ ، مثلا ، شخصين يتناولان قديحين من القهوة .
ما فى هذا شئ . لكن ذلك قد يصير موقفاً مسرحيا ، لو أنك عرفت أن فى
قديحيهما ما .

— وكيف أقول ذلك للمتفرجين ؟

— المشكلة في المسرح ليست مشكلة القول حسب ، بل هي مشكلة الرؤيا أيضاً . عندما أردت أن أصور مدينة صغيرة خربة ، في مسرحيتي « السيدة العجوز » ، وضعت على المسرح محطة لا تقف عندها القطارات . ويينت أن العجوز غنية بأن جعلتها تنقل في كرسي يحمله قطاع طرق من أصحاب الملايين استطاعت أن تشتريهم ...

(Interview par Franck Jotterand, 4 février 1960, in " L' Express ")

يوجد اللامعقول في مؤلفاتي ، مثلما يوجد في آلية الكم . وكأنه تلك النقطة التي يتحطم فيها كل من المنطق والواقع المشدودين إلى أقصى حد ، كاشغين فجأة عن موقف حاد يتنازل فيه العقل بعد غوصه ، على أن يتألك نفسه مرة أخرى بعدها بقليل ...

— وماذا عن مسرحك ؟

— إنه بالذات مسرح الأمل اللامعقول ، الأمل الذي لا مبرر له ، الأمل الذي لا يقهر ... لقد علمنا أن في نسج الحقيقة ثقوباً تغرق أفواهاها ... ونعوذ أملنا أمامعادلات الشك عند هيزنبرج ، تلك المعادلات التي تبرهن أن برهان كل شيء غير ممكن . أنا آمل ، وإن لم يكن نعمة أمل ، وأستقي دواعي أمل — بالرغم من العقل — ولونا من نعمة اللامعقول ، من أدق الرياضيات الطبيعية وأكثرها عقلاً ...

(Interview de Jean-Paul Weber, 10 septembre 1960, «Figaro littéraire»)

آرثر ميلر

آرثر ميلر Miller (ولد عام ١٩١٥) كاتب أمريكي تاجر بالذهبين السريالي والتعبيري . مسرحياته «موت جوال تجاري» ، «La mort-d'un commis voyageur» ، و « ساحرات سالم » " Les Sorcières de Salem " قويتا البنيان . ربما كان ميلر من أقدر كتاب المسرح على التعبير عن أفكارهم بوضوح . هذا وقد فاز ميلر بجائزة بولتزر .

...

... أريد أولاً أن أميز بين الفن المسرحي وما يسمى اليوم بالأدب . لا ينبغي أن ننظر إلى الفن المسرحي من زاوية أدبية مجرد أنه يستخدم الكلمات والإيقاع الشفاهي والصور الشاعرية .

... كتابة المسرحية نراها لا يجعل منها مسرحية واقعية ، وكتابتها بلغة سامية تغذيها الصور لا يجعلها تفلت حتماً من الواقعية . أعتقد أن القصيدة الكامنة ضرورة عضوية لكل مسرحية . والمسرحية العظيمة هي تلك التي تلقى الضوء على أفعالها الأساسية وأبسط ما فيها من معنى رمزي ، عندما تمثل . والكلمة في المناسبة نقل إلى لغة « الحدث » ، وقوة الحدث هي التي تقوى اللغة . لكم كان كبار كتاب المسرح كتاباً مساكين ؛ إنه لأمر مؤسف ، لكنه لا يحمل على اليأس . لذا أضع الشعر في المسرح فوق كل شيء ، وأرى أن وجود القصيدة حقاً في العمل الدرامي أمر أساسي .

... إن مسرحياتي إيجابية ، بطريقة ما ، على ما كان « في الجو » عندما كنت أكتبها . إنها طريقة أقول بها لكل إنسان : « ها هو ذا ما تراه كل

يوم ، وما تفكر فيه وتحس به . سأريك الآن ما تعرفه حقاً ولم يأتك لك الوقت ، أو الفضول ، أو القاء ، أو السبيل إلى فهمه . . . إنى أرى فى الجمهور جماعة يحمل كل عضو فيها فى داخله ما يحيل إليه أنه قلقه ، أو أمه ، أو شاغله الشخصى الذى يعزله عن بقية البشر . وتسكن وظيفة المسرحية ، من هذه الناحية ، فى الكشف للإنسان عن نفسه ، حتى يستطيع أن يؤثر بدوره فى الآخرين ، بكشفه لهم عن تضامنهم . لهذا السبب فقط قد أنظر إلى المسرح بأكثر قدر من الجدية ، لأنه يزيد ، أو يجب أن يزيد من إنسانية الإنسان ، أى يقلل من وحدته .

... هذقنا دراما « شاعرية » غالباً ما يغيب عنا معناها العميق ، دراما لا تبدو مؤلفة أو مبنية ، بل تولد بطريقة ما على خشبة المسرح ، ثم تغيب بين السحب .

... اكتشفت المسرح عندما شاهدت عروض « الجروب ثياتر » لم يأخذنى أداء المجموعة اللامع للغاية — وهو أداء لم يأت مثله فى أمريكا منذ ذلك الحين — فحب ، بل أخذنى أيضاً جو المشاركة بين الممثلين والجمهور . كان هناك وعد بمسرح تنبئ ذكرنى بالمسرح اليونانى ، حيث كان الهين والإيمان قلب المسرحية ذاتها .

... لا يمكن المعادلة بين المسرحية والنظام الخاص بأية فلسفة سياسية . ولا أظن أن العمل الفنى يمكن أن يخدم العقيدة السياسية ، حتى لو كانت عقيدة المؤلف نفسه ، لكنه يضعف عندما ينحاز إليها بأى ثمن ، لعبب بسيط هو أنه ليست هناك نظرية سياسية — كما أنه ليست هناك نظرية خاصة بالمأساة — يمكن أن تشمل تعقيد الحياة الحقيقية . لا شك فى أن عقيدة المؤلف عامل ، بل وامل هام من عوامل العمل . لكن ، إذا أراد المؤلف أن يصوغ عملاً فنياً ، فعليه أن يخضع للملاحظة العالم ملاحظة موضوعية بدلاً من أن يخضع لأرائه ، أو حتى آماله .

(Trad. Maurice Pons. Ed. Laffont, 1999) .

جان فيلار :

بدأ جان فيلار Vilar (ولد عام ١٩١٣) حياته كممثل ورعيجيسير في مسرح « لاتفييه » لصاحبه شارل دولان ، ثم أسس فرقة الخاصة وأخرج لمسرح الجيب : « عاصفة » « Orage » لسفندبرج ، و « رقصة الموت » « La Danse de mort » و « جريمة قتل في الكاتدرائية » « Meurtre dans la Cathédrale » « ليوت . أقام فيلار عام ١٩٤٧ احتفال آفينيون المسرحي ، وقام بإدارة « المسرح القوي الشعبي » في قصر شايبو منذ عام ١٩٥١ . أضفى جان فيلار بوصفه ممثلاً طابعه الخاص على أدوار مثل هنريتش (« الشيطان والرحمن ») ، ماكبت ، دون جوان ، ريتشارد الثالث . وفرض ، بوصفه مخرجاً ، أسلوباً مميزاً : الإضاءة على خلفية من الخمل الأسود واختفاء عناصر الديكور التي لا تلتزم الحركة أساساً . وخلق ، بوصفه رائداً ، « روبرتور » يمتد من شكسبير إلى برخت ، مارا بكيكست ، وكاوديل ، وأوكيزي .

...

... أن تكون للوثائق التي شهدت فترة ما بين نهاية القرن التاسع عشر وحرث عام ١٩٤٠ مؤلفات جملة للقراءة ، وتخطب القرد والنفس للنعمة ، فأمر له دلالة . يخطب الشاعر والروائي كل واحد منا . كل فرد على حدة . ولقد ولدت فنون جديدة تخطب الخيال المنزول والحاجة الخفية الأليمة إلى نوع آخر من الحياة ، وكان كل واحد منا قد أحس بحاجة لا تقف إلى العزلة . تخطب هذه الفنون الروح وحدها ، في عزلتها ، مرتاعة كانت من الآخرين ، ثم مشتمزة ؛ من هذه الفنون الراديو والسينما والأسطوانة ؛ والسكل يعرف ،

أخيراً ، أن القراءة ، تلك العزلة البينة ، هي أفضل تسليمة لدى إنسان العصر الحديث ..
تبدأ القراءة من الجريدة اليومية ، وتمتد إلى الجريدة التي تصدر مرتين في اليوم ،
ثم إلى الجريدة الأسبوعية والكتاب .

وبلا حاجة إلى إحدى المنشورات ، أو معركة كعمركة هرناني ، التي خيال
القنان المبدع وخيال الفرد في عزلة بطيئة ، لكنها لا ترحم . يكاد أحدهما يكتب
من أجل نفسه ومن أجل لذته الخاصة ما سيتذوقه الآخر ، بعيداً عن الجماعة ،
بعيداً عن الجمهور .

والرواية هي الأداة التي عبر بها الشاهدون على عصرنا عن أنفسهم . فبعد
خمسین عاماً من الحياة الفنية — ونقصر حديثنا هنا على فرنسا — رأينا مؤلفاً
وحيداً هاما ، كلوديل (أيلتني إلى زماننا أم إلى مستقبلنا ؟) مقابل أدب
روائي خلف لنا ضمن الأعمال الشاهدة : مؤلفات زولا ، وبروست ، وجيد ،
ومارتان دي جار ، ومالرو بصفة خاصة .

أما إذا أردنا أن نبحث عما يشهد على زماننا نحن ، عن تفسير لقلقنا ،
وإذا حاول للمثل المحفوظ بانسانيته أن يجد مؤلفاً خيالياً ، أو شخصية تصل
أخيراً بينه وبين أمرار الآخرين أو حقائقهم ، فلن تناقض أنفسنا إذا أكدنا
أنه سوف يجد ، في نهاية الأمر ، رداً على سؤاله في المؤلفات التي كتبت ، أصلاً
من أجل القراءة فحسب ، وإذا كان هناك مجال للاختيار بين الأنماط التي يقدمها
لنا خيرة كتاب المسرح وتلك التي يقدمها لنا ، مثلاً ، أندريه مالرو في روايته
« المصير الإنساني » و « الأمل » ، فإن هذا الممثل الذي ينوب هنا جميعاً
سوف يقرر أن يدرب موهبته وروحه ، روح الإنسان ، على الشخصيات
الشاهدة على زماننا ، أخوات الكاتب الروائي : جرارين أو مانيان ،
كيوجيزور ، تشن ، بل وفيرال وكلاييك المحييب .

نخيل إلى أن على الأمور أن تنجو هذا النحو ، على الأقل إذا تساؤل

الممثل عن مهنة قليلا ، أو أحس بشيء من الإخلاص لها ، وإذا سلم بأن فنه ،
فن التمثيل ، والحياة القاسية التي يجيهاها ، وسنى التدريب ، والقلق اليومي —
وهو جزء من مهنته — لا ينبغي أن تفضى إلى مجرد التسلية ، إلى لعبة يقوم
بها الجهاز الهضمي ، وإذا تمنى أن يصبح المسرح شيئا مختلفا عما هو عليه الآن:
لقاء من أجل إفشاء الأسرار فيما بين التاسعة والحادية عشرة .

أعود إلى المؤلفات الشاهدة على زماننا وأقول إنه يجيل إلى أنه من الطبيعي
أن يكون هناك انقسام بين الخلاق وفن المسرح ، يجيل إلى أن من الطبيعي
أن تنتمي مؤلفات عصرنا الكبرى ، لا إلى المسرح أو لغة الفناء ، لكن إلى
التلحين الموسيقي والرواية والسينما والرسم وألوان أخرى من الفنون .

ذلك أنه لا بد من احتفالات جماعية لكي يخرج العمل المسرحي إلى
حيث الحياة .

(" De la tradition théâtrale Ed. L'Arche).

استشهادات

هانز ساكس :

هانز ساكس Sachs (١٤٩٤ — ١٥٧٦) شاعر ألماني ألف
عددا من مسرحيات « الفارس » ، ومجده كل من جوته
وناجتر .

على المسرح أن يصور حكاية ما ، بما أمكن من وضوح ، حكاية لها بداية
ووسط ونهاية ، يمكن أن تحدث بالفعل تحت سمعنا وبصرنا .

جورج فاركوار :

جورج فاركوار aragknar (١٦٧٧ — ١٧٠٧) ممثل إنجليزي ،
وكاتب مسرحي « الحب وزجاجة » L'amour et une bouteille
« الضابط المجند » L'officier recruteur « حيلة الماكرين »
Le Stratagème des Roués أراد أن يرضي الجمهور أولا
وقبل كل شيء .

• • •

للمسرحية التي لا يوجد فيها شاب أنيق أو رجل هزأة ، أو رجل تخون
امراته ، أو امرأة مسهورة ، هي بالنسبة لبعض الأذواق ، هو لا طعم له ، كأنه
وجبة عشاء ينقصها اللحم المحمر والبودنج .

مدام دي سيفنييه :

لم تعجب مدام دي سيفنييه (١٦٢٦ — ١٦٩٦)
كثيراً بمؤلفات راسين الشاب ، وفضلت عليها مؤلفات شاعر
جيلها كورنى .

...

عن « ييازيد » لمؤلفها راسين

شخصية ييازيد شخصية باردة ، وأخلاق الأتراك لم تلاحظ جيداً فى هذه
المسرحية ؛ فهم لا يبدون كل هذه الكلفة لى يتزوجوا . والإعداد للخاتمة
شئ . فنحن لا نفهم ألبتة أسباب هذه للذخبة الكبرى . ومع ذلك ، فى
المسرحية أشياء قد تعجب ، لكنها تخلو من الشئ الكامل الجمال ، الشئ الذى
يشير الحماسة ، أو تلك الفقرات التى تبعث الرجفة فى مسرحيات كورنى . حذار
يا ابنتى من المقارنة بين كورنى وراسين ، ولنحس بأن بينهما فرقاً . فى
مسرحيات راسين لحظات باردة ضعيفة ، ولن يذهب المؤلف أبداً إلى أبعد مما
وصل إليه فى « الإسكندر » و « أندروماك » . أما « ييازيد » ، فأقل منهما ،
حسب ما يرى الكثيرون ، وحسب ما أرى ، إذا جاز لى أن أذكر نفسى .
يكتب راسين للمسرحيات من أجل لا شونعيليه ، لا من أجل القرون للقبلة .
ولسوف يختلف الأمر تماماً لو تخطى مرحلة الشباب أو كف عن العشق . ليحيا
إذن صديقنا كورنى . ولنغفر له بعض الأبيات الرديئة ، مقابل ذلك الجمال
الإلهى السامى الذى يشير حماسنا : إنها ، حقاً ، للسان أستاذ لا يضارع .
ويقول ديريويه فى هذا الصدد أكثر مما أقول ؛ باختصار ، اتم كورنى مرادف
للذوق السليم ، ولتسكتفوا به .

(Lettre à Madame de Sévigné, 16 mars 1672)

كارلو جوتزى :

كارلو جوتزى Gozzi (١٧٢٠ — ١٨٠٦) كاتب مسرحى
إيطالى نافس جولدونى ، وحارب من أجل الإبقاء على
« الكوميديا دى لارى » من بين مسرحياته الناجحة التى أعيد
إخراجها على المسارح الدولية : « حب البرتقالات الثلاث »
« L'amour des trois oranges » ، و « تورندو » « Turandot »

...

المسرحية المرتجلة

أرى أن المسرحية المرتجلة من بين الأشياء المميزة لوطننا . وأنظر إليها على
أنها مختلفة تماماً عن المسرحية المكتوبة أو الدراما المتعمدة . وتنفضى الجراءة
المنجدة لكى أطلق صفة العالم الجاهل — وهى تصم من بوصف بها — على
هؤلاء النبلاء المثقفين الذين أراهم بمعنى رأسى ، يتابعون هذه المسرحية أو
تلك ويقدمونها . إنى أقدر للمثلين اللوهويين الذين يلبسون الأقنعة أكثر
من أولئك الشعراء المرتجلين الذين يثيرون بلا تمييز دهشة حشود للتفرجين
المتثابة .

« Raisonement ingénu, 1772 »

بنجامان كونستون :

بنجامان كونستون دى ريبك Constant de Rebecque
(١٧٦٧ — ١٨٣٠) كاتب فرنسى فى فى الوقت الذى نضيت
فيه مدام دى ستال ، وأقام فى فيار ، وترجم مسرحية
« فالنشتين » .

عندما يكون الحب مجرد هوى ، كما هي الحال في للسرح الفرنسى ،
لا يستطيع أن يثير الاهتمام إلا بالعنف والهذيان . اشتعال الجواس ، وجنون
الغيرة ، وصراع الرغبة مع الندم ، هذا هو الحب للأساوى في فرنسا ، وعندما
يكون الحب ، على عكس ذلك ، شعاعا من نور إلهى يأتى فيدق قلبه ويظهره
كما هي الحال في الشعر الألماني ، نجد فيه شيئا أهدأ وأقوى في آن واحد :
وحالما يظهر ، نشعر أنه يسيطر على كل ما يحيط به ...

(Réflexions sur le théâtre allemand, en preface à la traduction de
Wallenstein de Schiller) .

أونوريه دى بلزاك :

أونوريه دى بلزاك Balzac (١٧٩٩ — ١٨٥٠) روائى
فرنسى ألف كوميديا إنسانية واسعة ، لكنه خاف إلى حد ما
من التكنيك المسرحى وحزر شركاه . حاول بلزاك أن
يتساوى مع مولير بخلقه شخصيات مثل الأب جرنديه ، تضارع
طرطوف أو هرباجون .

المسرحية أسهل وأصعب ما ينتج الفكر البشرى . قد تكون لعبة جاءت
من ألمانيا أو تمثالا ، قد تكون « قراجوز » أو فينوس ، برج نيل أو
ألسيت ... تروغى لليلودراما الحقيرة التى ألفها هيجو . إنى أئس مصاعب
العمل المسرحى ، مما يجعلنى أكن للعباقرة الذين خلقوا أعمالا للسرح إعجابا
عميقا . . . ينبغى أن نسر أغوار الأمور ، وإنه لعمل يقمضى . بديهى أننى
أقصد الحديث عن عمل عبقرى . فما من شيء أسهل من كتابة للمسرحيات ،
إذا كانت شبيهة بالتلاتين ألف مسرحية التى قدمت لنا منذ أربعين عاما .

هيكتر برليوز :

هيكتر برليوز Berlioz (١٨٠٣ — ١٨٦٠) موسيقار فرنسى خالط الأوساط الأدبية وتأثر كثيرا بالعروض المسرحية التى قدمتها فرقة إنجليزية جاءت عام ١٨٢٧ لتقدم مسرحيات شكسبير فى باريس . وعشق برليوز المثقة الشابة التى كانت تؤدى دور أوفيليا (هاريت ميثون) ، ونقل حبه الفاضل إلى « السيمفونية الخيالية » . هذا وجمع برليوز ما كتبه من نقد موسيقى فى ديوان أحماء « عبر الأغاني » A-travers chants .

أكون أو لا أكون

أكون أو لا أكون ، هذا هو السؤال . أعلى النفس الفجاعة أن تحتمل الأوبرا الرديئة ، والحفلات الموسيقية المضحكة ، وللفنن للتوسطى الحال ، وللحنين للسمورين ، أم عليها أن تتسلح ضد هذا التيار الجارف من الآلام وتضع له حداً بمحاربتها إياه ؛ للموت ، — النوم ، — لا أكثر . فى حين نضع بهذا النوم حداً لتزق الأذن ، وألم العقل والقلب ، وآلاف الآلام التى تقرضها ممارسة النقد على ذهننا وحواسنا ؛ إنها نتيجة يتحتم علينا أن نصبو إليها بكل قوانا ؛ الموت ، — النوم ، — النوم — وربما الكابوس . — نعم ، تلك هى النقطة الحرجة . أو نعرف أى تعذيب سنقاسى فى الحلم ، فى نوم الموت هذا . بعد أن نحط عنا حمل الوجود الثقيل ، وأى نظريات مجنونة سنفحص ، وأية مقطوعات نشاز سنسمع ، وأى حتى سنمتدح ، وأية إهانة ستلحق بالروائع ، وأية أشياء غريبة ستطرى ، وأية طواحين هواء ستؤخذ على أنها عمالقة ؟ فى كل هذا مادة للتفكير ...

هيا ، التفكير ولو لبضع لحظات ممنوع .. ها هي ذى اللغنية العسابة ،
أوفيليا ، قد تسلمت بمقطوعة موسيقية وتحاول أن تبتمس . — ماذا تريد ين .
منى ؟ ثناء ، أليس كذلك ؟ دائماً . دائماً — لا باسيدى ، معى مقطوعة موسيقية .
أريد أن أردّها إليك من مدة طويلة . أرجو أن تأخذها . — أنا لا ، طبعاً ،
فأنا لم أعطك شيئاً أبداً . — سيدى ، أنت تعلم تماماً أنك أنت الذى أعطيتنى .
إياها . والكلمات للليحة التى صاحبها زادت من قيمتها . خذها ، لأن أعين
الهدايا تصبح بلا قيمة فى نظر النفس النبيلة منذ اللحظة التى يشعر فيها من
أهداها باللامبالاة حيالها . خذها يا سيدى . .. آه ، لك قلب إذف ؟ —
سيدى ؟ — وأنت مغنية ؟ — ماذا تعنى يا صاحب السمو ؟ — أعنى أنه إذا
إذا كان لك قلب وإذا كنت مغنية ، فعليك أن تمنى أى اتصال بين المرأة
والمغنية . — وهل هناك وسيلة أفضل للوصل بينهما ؟ — هيات ، لأن تأثير
موهبة مثل موهبتك سوف يفسد أنبل انطلاقات القلب ، بدلا من أن يضى .
القلب شيئاً من السمو على تطلعات الموهبة ... اذهبي واحببى نفسك فى دير
إلام تطمحين ؟ إلى الدير ! إلى الدير ! ...

(A travers chants 1862)

أوجين لايش :

أوجين لايش Labiche (١٨١٥ — ١٨٨٨) مؤلف .
مسرحى فرنسى . كتب ما يقرب من مائة مسرحية من نوع
الفودفيل والكوميديا الثنائية . هذا وأدرجت مسرحياته
« Du chapeau de paille d'Italie » ،
و « Le Voyage de M. Perrichon » ،
و La Cagnotte فى الرير انوار الحالى .

...

أخذ رزمة من الورق الأبيض ، وأكتب على الصفحة الأولى كلمة : خطة .
وأفصد بها تتابع للشرحية كلها بالتفصيل ، مشهداً مشهداً ، من البداية
إلى النهاية .

لا يبعد للرء بداية للشرحية أو وسطها ما دام لم يبعد نهايتها . وغنى عن
البيان أن تلك هى أكثر للراحل طلباً للجهد . إنها عملية الخلق ، الولادة .

عندما أفرغ من خطى أخصها من جديد ، وأسأل كل مشهد عن فائدته ،
عما إذا كان يهد لطابع أو موقف ما أو يفسره ، وعما إذا كان يساعد على
سير الحركة وتقدمها . للشرحية حيوان ذو ألف قدم يجب أن يكون دائماً
السير . إذا أبطأ ، تتأعب الجمهور ، وإذا توقف ، علا صفيره .

لا بد من معدة متينة لكتابة للشرحية للرحلة . فالمرح يمكن فى المعدة .
(Cité par André Barsacq , dans sa mise en scène du " Voyage de
M. Perrichon " .)

هنرى ميلاك :

هنرى ميلاك Meilhac (١٨٣١ — ١٨٩٧) مؤلف مسرحى
فرنسى . كتب وحده ، أو بالاشتراك مع لودوفيك هالينى ،
مسرحيات من نوع الفودفيل والكوميديا ونصوصاً للأوبرا —
كوميك : « فرو فرو » « Frou-Frou » ، و « هيلانة الجميلة »
« La Belle Hèle » ، و « الحياة الباريسية » « La Vie Parisienne »

.....

... فى الفودفيل الحى ، غالباً ما تدور الأحداث فى عهد لويس الخامس
عشر ، مما يعطى الممثلات فرصة لارتداء ملابس تبدأ تحت جداً وتنتهى فوق

جداً . لا شيء أهم من المثة في مثل هذه المسرحيات ، إن لم يكن الثوب الذي ترتديه .

قصة التودفيل الحى من أبسط ما يكون : خذوا شاباً ، أو سيداً عظيماً ، أو شاعراً ، أو غسيراً أو تلك . . . حسن للظهر ، طجراً جراً عميقاً — غالباً ما تقوم امرأة بأداء هذا الدور — يغازل على التوالى اثنتين أو ثلاثاً أو أربعاً أو خمساً من النسوة السفهات للليثات بالحويوة ، ينتهى بهن الأمر ، بعد مقاومة قد تقصر أو تطول ، إلى الاستسلام للقبل فى غابة صغيرة ، أو بهو صغير
" Comment se fait un vaudeville " .

جورج كورتلين :

ج . كورتلين Courteline (١٨٥٨ — ١٩٢٩) مؤلف .
مسرحى فرنسى سخر على التوالى من العيوب البورجوازية ،
والبيروقراطية ، وزوات المداة ، ولم تخل فكاهته الطبيعية من
شيء من المرارة . وكان لا بد من أن يكشف له أحد عن ذاته .
شأنه فى ذلك شأن غالبية المؤلفين .

...

لمحة تاريخية عن « بوبوروش »

... كتبت مسرحيتى « بوبوروش » وأنا موقن أنها من نوع اليراما . .
لم أكتبها من أجل الضحك . أفهمونى جيداً : لقد أردتها دراما حقيقية ،
دراما سوداء . كنت حينئذ عندما حدثت أيراما يروه على أداء دور
آديل كما لو كانت تؤدى دور هرميون ، وطالبت بونس — آريس بأن يسكب
الدمع الحق على نحيب غير مصطنع . يعلم الله إلى أين أوشكت — بالطريقة التى

يعرف المؤلف المسرحي من المشاهد التي يكتبها والمشاهد التي لا يكتبها على السواء . فهناك « للشهد الذي يتحتم كتابته » و « للشهد الذي يتحتم عدم كتابته » .

اختيار العنوان أمر دقيق . . .

فالعنوان هو وجهة النظر التي ينظر منها الجمهور إلى العمل الفني ويحكم من خلالها عليه .

بعد سنوات قليلة ، سيتمكن المرء من رؤية الممثلين على الشاشة ، يرام وهم يمثلون مسرحية في الاستوديو أو باريس أو برلين أو موسكو ، ويسمعهم بفضل آلات متقنة . عندئذ ، ستقلب قوانين المسرح رأساً على عقب ، لأن الكوميديا أو الدراما لن تتخاطب الجمهور ، بل فرداً واحداً .

Le te fabula narratur « يتحدثون عنك » . هذا التنبيه هو أفضل وسيلة لجذب المتفرج إلى المسرح وإثارة اهتمامه بأحداث المسرحية . على المؤلف إذن أن يكشف في كل عصر المادة الأساسية لمشاغل الإنسان .

قد يرجي أن يذهب المتفرج إلى المسرح جبا في الفن ، لكنه يذهب إليه جبا للاستطلاع . يذهب إليه ليستمتع إلى سرد حكاية جذابة . « ما الذي سيحدث ؟ » ، هذا هو السؤال الذي يدور بخله . لنا نرى أن أفضل طريقة للاستحواذ على انتباه المتفرج هي القيام بتحقيق ما تحت سمعه وبصره . وهذا هو ما يفعله المؤلفون في الدراما البوليسية كل يوم . ولقد سبق أن قدمت لنا الأرملة القديمة في «أوديب ملكا» أول وأكمل نموذج لمثل هذه المسرحيات .

اختيار أسماء الشخصيات فن . لا بد أن يكون للمرء سذاجة كورنى العظيم المحببة لكي يطلق على أبطال مآسيه ، في هدوء ، أسماء مثل : بولشيري ، وأسفلت ، واكروير . . .

كلنا قتلة ، في الخيال ، ومقتولين . رأينا جميعاً ما يضحك لدى أناس محترمين وأنفسنا . كلنا عرف الرهبة والسحر على السواء . ليس لدى أدب الخيال شيء يقوله لأولئك الذين لا يعترفون ، ولا يستطيعون أن يتذكروا مثل هذه الأمور . والمسرح هو أقدر الفنون على إيقاظ هذه الذاكرة فينا . إذا صدق المرء شيئاً قال « نعم » ؛ لكنني لم أحس ، في مسارح زمامي ، إثني مدفوع إني مثل هذه الموافقة الممتنة وإلى نسيان ذاتي .

جرحتني عدم الرضا هذا . لم أكن على استعداد أن أدين نفسي بوصفي قاتر الحس والضمور أو صعب الإرضاء ، لأنني كنت أعلم أنني ما زالت قادرًا على التصديق . كنت أصدق كل كلمة يقولها أوليس وبروست والجبل السحري كما صدقت مئات المسرحيات التي قرأتها . كانت القصة الخيالية تتحول إلى شيء زائف عندما تنقل إلى المسرح . في النهاية ، تحول عدم رضائي إلى نوع من القنوط . بدأت أحس أن للمسرح فن لا يفي بالغرض ، بل أكثر من هذا ، فن يراوغ ، ولا يريد أن يستغل إمكانياته العميقة . ووجدت التعبير الدال على هذا: « إنه يريد أن يكون مهندئاً . خلا العنصر المأساوي من الحرارة ، والكوميدي لا يوجب ، ولم ينجح النقد الاجتماعي في وضعنا أمام مسؤولياتنا . وأخذت أبحث عن النقطة التي ضل فيها المسرح الطريق ، النقطة التي قبل فيها ، أو قدر له أن يقبل ، أن يصبح فناً ثانوياً وتسلية لا ربط فيها ولا سياق . ووجدت أن القرن التاسع عشر هو منبع الداء .

(" Three plays " , Ed. Harper, New-York, 1938 - 197) .

ماكس فريش :

ماكس فريش Frisch (ولد عام ١٩١١) مؤلف سويسرى
كتب الرواية والمسرحية ، وجعلت منه مسرحياته « بيدermann
ومشعلو الحرائق » "Biedermann et les Incendiaires" ،
« دون ج ————— وان أو حب الهندسة »
"Don Juan ou l'Amour de la Géométrie" ، « دور الصين
العظيم » "La Grande Muraille de Chine" ، و « اندورا »
"Andorra" أكثر المؤلفين الناطقين بالألمانية شهرة على
مسرح ألمانيا وأوروبا .

قد أعتبر أن مهمتى ككاتب مسرحى قد انتهت تماماً لو أن إحدى مسرحياتى
توصلت إلى طرح السؤال بحيث لا يقدر المتفرجون على الميض إلا إذا وجدوا
الجواب — جوابهم ، جوابهم الخاص ، ولا وجود له إلا فى الحياة ذاتها .
(Journal 1946 - 1949, in "Théâtre populaire", No. 41) .

هَذَا الْكِتَابُ

هذا المعبود الذي عاشت الفنون على افئائه فترة طويلة من التاريخ . ما هو . .
ما هذا السحر الذي يسلطه على محبيه فاذا هم مأخوذون مشدودون اليه
لا يطيقون عنه حولا ولا منصرفا ؟

هل تعرف أن لافلاطون رأيا في المسرح . . . ستلتقى بهذا الرأي على صفحات
هذا الكتاب . هل تعرف متى عاش أفلاطون ؟ انه مات عام ٣٤٧ ق . م . قديم
هذا المسرح . . . قديم سبق ميلاد المسيح بمئات السنين . وفي هذه السنوات
الطوال تكونت له اصول وآداب وقواعد يلتزم بها المؤلف والممثل والمخرج
والعمال والمتفرجون .

على صفحات هذا الكتاب تتعرف على هذا الساحر العجوز الذي يزداد مع
الأيام شبابا . .

انه كتاب لا بد أن يقرأ .



سنة ١٩٧٠

الثلث ٧٠ قرشا



دار الطباعة الحديثة
الكتبة الحديثة - أمانة شبراخيت
٩٠٨٢٨٨ - ٩٠٨٢٨٨